Revue semestrielle

LES CARNETS D'HISTOIRE DE LA MÉDECINE

RECHERCHE | PUBLICATIONS | MANIFESTATIONS



NOV. 2022

01

ISSN 2352-6585

Faculté de médecine | Université de Tours

LES CARNETS D'HISTOIRE DE LA MÉDECINE
Revue semestrielle publiée par la Faculté de médecine de l'Université de Tours

Directeur de la publication : **Patrice Diot,** Doyen de la Faculté de médecine de Tours.

Comité de rédaction
Rédactrice en chef : **Jacqueline Vons,** Centre d'études supérieures de la Renaissance de l'Université de Tours
Rédacteur en chef : **Stéphane Velut**, Faculté de médecine de Tours

Correspondant(e)s associé(e)s à la rédaction : **Élise André**, médecin généraliste, Langeais **| Violaine Giacomotto-Charra,** directrice du Centre de recherches Montaigne, Université Bordeaux-Montaigne **| Claude Harel,** Faculté de médecine Paris Cité, directeur de la revue *Histoire de la médecine*

Conception graphique : **Alexandra Louault,** Université de Tours
Mise en ligne : **Annabelle Broussard**, Faculté de médecine de Tours

Comité de lecture : **Évelyne Berriot-Salvadore**, Université Paul Valéry, Montpellier **| Michel Caire**, Psychiatre des Hôpitaux de Paris honoraire, docteur en histoire **| Philippe Guillet**, médecin, doctorant en histoire (EPHE) **| Magdalena Kozluk**, Université de Lódz, Pologne **| Micheline Ruel-Kellermann**, Académie nationale de chirurgie dentaire, co-réalisatrice du Musée virtuel de l'art dentaire, BIU Santé Médecine, Paris **| Hervé Watier**, Faculté de médecine de Tours.

La revue est parrainée par :
Catherine Barthélémy, Faculté de médecine de Tours, Académie Nationale de Médecine,
Yvon Lebranchu, Faculté de médecine de Tours, Académie Nationale de Médecine,
Alain Cabanis, président honoraire de l'Académie Nationale de Médecine (F), Académie Royale de Médecine de Belgique.

lescarnets.medecine@univ-tours.fr

université de TOURS | Faculté de médecine

TABLE DES MATIÈRES

Historique...

Et perspectives

En 1988, sous l'impulsion du doyen André Gouazé et à l'initiative du professeur Philippe Bagros, un département de *Sciences humaines en médecine* était créé au sein de la Faculté de médecine de Tours qui organisa un cycle de conférences ouvert aux étudiants et aux enseignants, à raison d'une séance par mois, devant un public assidu de 60 à 300 auditeurs. En 1992, la direction de ce département fut confiée à Philippe Bagros qui, en binôme avec le professeur Bertrand de Toffol, composa une équipe dynamique regroupant professeurs de médecine, médecins hospitaliers et généralistes, philosophes, littéraires et historiens. Parallèlement à cet enseignement sanctionné par une évaluation, des journées d'étude et des séminaires étaient organisés avec d'autres départements et facultés de l'Université de Tours (histoire de la médecine, philosophie et sociologie).

L'objectif était et reste de mettre la transdisciplinarité au service de l'acquisition de connaissances et de méthodes qui ne sont pas enseignées aujourd'hui dans le champ bio-médical. Ce que Philippe Bagros appelait joliment les « détours éclairants » constitue une approche singulière à l'enseignement de la médecine.

Si la médecine est le fruit de la recherche fondamentale, la philosophie et l'histoire des sciences nourrissent une réflexion sur les processus d'acquisition de ces connaissances. En-dehors des études archéologiques et muséales, l'histoire de la médecine est fondée avant tout sur l'histoire des textes qui, dans la langue et la rhétorique d'une époque donnée, nous transmettent un état des connaissances à ce moment, connaissances méritant d'être replacées dans leur contexte scientifique et social.

Des enseignements en histoire de la médecine sont organisés aujourd'hui dans de nombreuses facultés, à titre optionnel en licence (Tours) ou comme formation diplômante (Paris-Cité I), souvent à la demande des étudiants en médecine qui les estiment nécessaires. De ce besoin est née l'idée d'une revue, *Les carnets d'histoire de la médecine* qui seraient complémentaires des enseignements dispensés. Leur ambition est de faire connaître l'état de la recherche plus que ses résultats définitifs et de diffuser dans les facultés de médecine les travaux et études en cours.

Patrice Diot, doyen de la Faculté de médecine de Tours, a accueilli favorablement cette idée tant sur le plan de la réalisation matérielle qu'à travers les liens et prolongements intellectuels que *Les carnets d'histoire de la médecine* espèrent susciter au sein d'une communauté scientifique encore attachée à l'humanisme. Nous le remercions vivement ici de son soutien.

La rédaction
J. Vons et S. Velut

Du nu à l'écorché

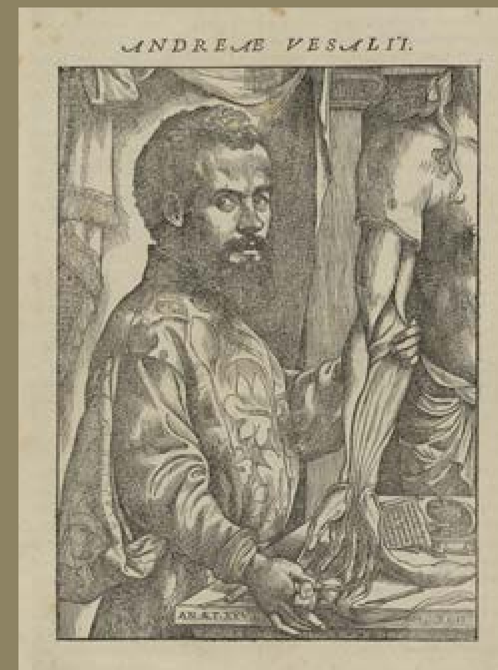
Regards croisés sur l'anatomie des muscles

Dans la déclaration préalable au deuxième livre de la Fabrique du corps humain (1543), André Vésale s'adressait aux anatomistes et aux artistes de son époque intéressés par la connaissance et la représentation des muscles humains. Prenant position dans les débats théoriques sur le corps idéal dans l'art pictural à la Renaissance, Vésale proposait à son tour un modèle de corps « moyen ». Si le but essentiel était de montrer l'anatomie des muscles de manière aussi précise que possible, les représentations figurées dans le livre permettaient d'imaginer ou de créer un corps prétendu universel, dont les canons obéissaient à une triple exigence : pédagogique, scientifique et esthétique.

Mais dépouillé ou non de sa peau, le corps n'est jamais objectif, et les noms pour le désigner, éponymes ou « neutres », sont le reflet ou l'héritage de l'histoire culturelle du corps.

Le dossier réunit ici des textes d'anatomistes, d'historiens de l'art et de philologues qui ont confronté leurs méthodes de travail et leurs points de vue pour analyser cette triple dimension du corps humain, une conjoncture par nature évolutive, car définie par les valeurs et les codes lexicaux et iconographiques d'une époque, mais conçue comme un support de réflexion pour un savoir, lui aussi, évolutif.

Jacqueline Vons



Andreae Vesalii Bruxellensis, scholae medicorum Patavinae professoris de Humani corporis fabrica Libri septem. Basileae, [ex officina Ioannis Oporini], 1543. In-folio

1

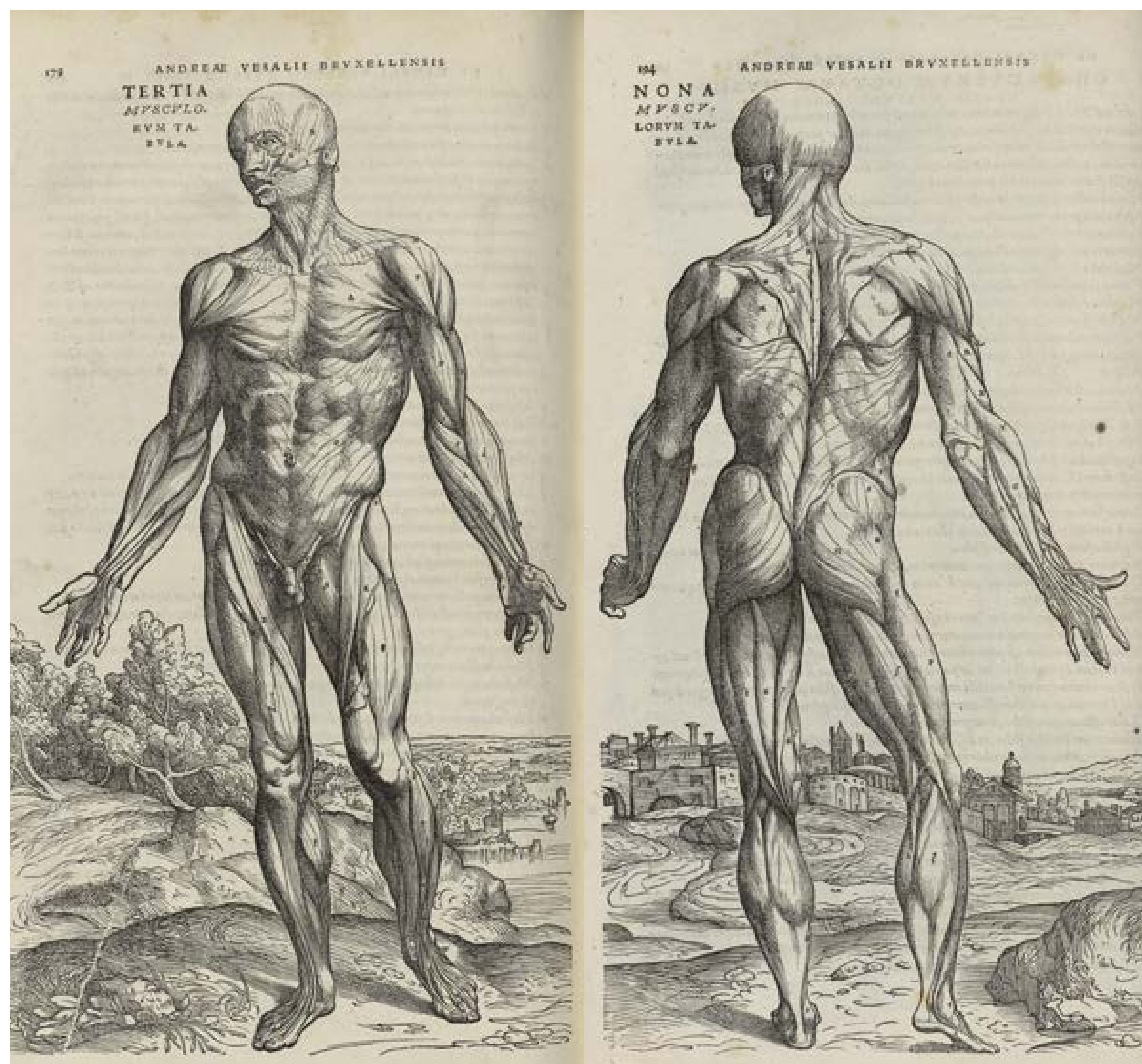
Dissection et représentation des muscles chez André Vésale (1514-1543)

À GAUCHE
De humani corporis fabrica liber II, tabula III, p. 178 (muscles superficiels, vue antérieure)

CI-DESSOUS
De humani corporis fabrica liber II, tabula IX, p. 194 (muscles superficiels, vue postérieure)

Jacqueline Vons et Stéphane Velut

En 1543, paraissait à Bâle, chez Oporinus, un grand in folio de 700 pages, le *de Humani corporis fabrica* d'André Vésale, abondamment illustré. L'ouvrage est divisé en sept livres de longueur inégale. Les quatre premiers sont organisés par systèmes, les os, les muscles, les vaisseaux, les nerfs.
Les trois suivants sont plus topographiques (l'abdomen et le pelvis, le thorax) regroupant respectivement les organes de la digestion et de la génération (livre V), ceux liés à la respiration (livre VI), et enfin l'encéphale (livre VII), suivi d'un long chapitre sur des expériences de vivisection. Le deuxième livre, qui nous intéresse aujourd'hui, est le plus long et le plus souvent cité pour la série de planches myologiques maintes fois reproduites et diffusées dans les milieux médicaux et artistiques.



C'est aussi le plus complexe dans son organisation interne, sans doute en raison du double public visé par l'auteur, étudiants en médecine et savants d'une part, artistes, peintres et sculpteurs de l'autre.

Longue de près de 200 pages, occupant plus du tiers de l'ouvrage, l'étude de la myologie humaine s'appuie sur un ensemble de seize planches placées en belle page au début du livre ; les quatorze premières présentent des silhouettes complètes : huit en vue frontale et latérale, six en vue dorsale. Elles sont proportionnées entre elles, de telle sorte, écrit Vésale, qu'à chaque planche en vue frontale corresponde une planche en vue dorsale (la 9e étant le verso de la 3e), et sont accompagnées de légendes qui identifient les structures dessinées.

La lecture des planches est guidée par le sens de la dissection, de la peau aux muscles profonds. Comme l'assistant présent à la dissection, le lecteur est invité à suivre le déroulement d'une ou de plusieurs séances anatomiques et à découvrir les muscles appendus à leur insertion au fur et à mesure qu'ils ont été tractés puis sectionnés, au cours de manipulations d'un ou de plusieurs cadavres.

Un texte descriptif comprenant 62 chapitres succède aux planches en individualisant les muscles et en les regroupant par fonction, en se référant de manière précise aux indices des planches. Chaque groupement- qui se fait des muscles superficiels aux muscles profonds- est suivi d'un protocole précis de dissection, permettant de reproduire les gestes de l'anatomiste.

L'originalité de l'ouvrage consiste dans cette triple dimension : la présence de planches comme substituts des corps disséqués, la description anatomique équivalant à la parole du maître devant la table de dissection, et la diffusion de ce savoir par l'initiation à la pratique anatomique.

Le portrait de l'auteur au début de la *Fabrique* présentant une dissection difficile des muscles du membre supérieur en position verticale est l'illustration d'une exigence de spécialisation qui confère à l'anatomie une autonomie grandissante par rapport aux autres disciplines médicales.



Fabrique, p. 215 : sans légende ni explication, le dessin illustre la fonction du « ligament transverse » ou retinaculum des muscles extenseurs de l'hallux.

I. Un traité de myologie et un manuel de dissection

Certes, le deuxième livre de la *Fabrique du corps humain* n'est pas le premier traité de myologie dans l'histoire de la médecine. On connaissait les muscles soit de manière empirique sur le vivant depuis la haute antiquité, soit par des fragments ou des commentaires de textes antiques grecs transmis dans des versions plus ou moins corrompues en latin, qui n'avaient souvent pas été vérifiées par la pratique ; d'autres textes étaient restés inédits en grec ou transmis par la médecine arabe ou syriaque (le traité de Galien, *Les muscles*, ne fut traduit en latin qu'en 1550[1]). Les sources textuelles dont Vésale disposait, entre 1538[2] et 1543, étaient essentiellement le traité *Utilité des parties* et les premiers livres des *Procédures anatomiques* de Galien ; à plusieurs reprises, il se plaint de n'avoir pu consulter certains manuscrits réservés par de riches collectionneurs pour leur propre bibliothèque[3]. Par ailleurs, les descriptions de Galien ne convenaient pas à une étude du système musculaire humain, tel que l'avaient montré les dissections privées et publiques réalisées par l'anatomiste au *Studium* de Padoue ou devant les étudiants de Bologne ou de Pise. L'œuvre écrite de Vésale est nourrie par ses observations *in situ* qui, au nom de la « vérité du corps disséqué », servent de support aux critiques, parfois vindicatives, à l'égard de son illustre prédécesseur ou de philosophes antiques, et établissent la dissection comme un préalable indispensable pour apprendre à connaître le corps :

> En fait, lorsqu'une chose me paraît différente, je m'éloigne délibérément de l'enseignement de Galien, comme vous le ferez certainement aussi, lorsque vous étant débarrassés de toute dévotion et bien avertis, vous entreprendrez une dissection ou vous assisterez à des dissections correctement faites. Car je ne voudrais pas qu'on me fasse ici confiance d'après un livre, puisque je ne cesse d'affirmer qu'il ne faut pas avoir confiance dans les livres sur des points qui n'ont pas encore été vus par la dissection (p. 265).

1 Galien 2005.
2 Vésale publia un ensemble de six planches légendées, *Tabulæ anatomicæ sex*, à Venise en 1538.
3 *Fabrique du corps humain*, livre I, p. 42.

Si la postérité a surtout retenu cet aspect de l'œuvre, parce qu'il est anecdotique, elle n'a peut-être pas suffisamment prêté attention à la réelle nouveauté de la *Fabrique du corps humain*, en particulier dans ce livre consacré à la myologie, qui est une étude du mouvement et pose les fondements d'une anatomie comparée de l'homme et de l'animal. Enfin, la primauté donnée à l'observation justifie l'emploi massif de références marginales aux planches placées au début du livre, au détriment des citations d'autorités livresques, et ordonne la composition générale du texte descriptif.

Qu'est-ce qu'un muscle pour Vésale ?

Après avoir tenté d'éclaircir les nombreuses confusions de dénominations et de notions entre muscles, nerfs et ligaments mal identifiés dans les textes antérieurs, Vésale définit le muscle comme « constitué par une substance ligamenteuse divisée en plusieurs fibres et par de la chair qui maintient et renforce les fibres et est l'instrument du mouvement volontaire » (p. 223). Comme le premier livre de la *Fabrique* recense les différents moyens de distinguer les os, un chapitre de six pages est ici consacré à différencier les muscles à partir de leur substance, de leur origine, de leur insertion (os ou cartilage), de la partie qu'ils mettent en mouvement, de leur forme, de leur couleur, de leur emplacement, de l'aspect de leurs fibres, enfin à partir de la réunion de plusieurs muscles en un seul ou de la division d'un seul muscle en plusieurs. Il s'agit bien ici d'apprendre à l'étudiant une méthode pour identifier et reconnaître un objet concret par l'observation et la manipulation, sa projection dans l'espace corporel, plus que par un nom savant, même si des confusions subsistent.

Si les formes géométriques, triangles et trapèzes, sont largement dominantes dans la description des muscles, par ailleurs innommés, l'image récurrente est celle de la ressemblance de l'organe avec une souris, plus rarement avec un lézard. Un muscle parfait a une origine fine, « en angle aigu », pointue comme le museau de la souris, un corps ou un ventre charnu, une terminaison ou un tendon distal souvent fin en forme de « queue » plus ou moins allongée ; l'image visuelle revivifie et fixe une étymologie ancienne dont le sens a pu se perdre au fil du temps, mais qui existait dans la racine *mus-* en latin ou que Vésale s'amuse à citer dans sa langue maternelle (*muis*, souris en flamand, p. 224). Mais la constance de l'analogie justifie aussi celle du sens de la description, qui sera identique pour tous les muscles : qu'ils soient fins, charnus, longs ou volumineux, leur description commence régulièrement par la tête (origine ou début), se prolonge par le ou les ventres, et se termine par un amenuisement du muscle en un ou plusieurs tendons, de forme et de force variées. Les termes d'insertion ou d'implantation ne sont utilisés que pour les insertions distales sur l'élément mobilisé par le muscle intéressé.

La difficulté essentielle pour le lecteur contemporain consiste donc à se défaire des grilles de lecture du corps actuelles et à regarder « autrement » : en effet, l'origine, l'insertion distale, l'action effectuée sont décrites par rapport au plan sagittal médian, la position de référence étant généralement le cadavre allongé, paume sur la table. Les changements de position modifient en conséquence la description ; ainsi le pouce sera dit en adduction (par rapport à l'axe médian) même si l'action du muscle l'écarte des autres doigts et de l'axe du III encore méconnu.



Fabrique, p. 256 : les muscles du larynx

Une présentation originale

Contrairement au livre I de *La Fabrique du corps humain*, consacré à l'ostéologie, abordée *a capite ad calcem*, l'ordre suivi pour la description des muscles ne peut se comprendre que si on accepte de suivre l'auteur dans une démonstration faite sur la table de dissection : l'anatomiste « suit » ou tracte le muscle, de la tête à son insertion distale, en le séparant des couches musculeuses sous-jacentes à l'aide du rasoir ou du scalpel, étudie son action, avant de le lever et de le laisser appendu à la partie du corps qu'il mettait en mouvement. Mais à la différence de l'*Epitome*[4] (résumé d'anatomie à l'usage des étudiants) qui privilégie une vision du système musculaire par proximité, la présentation dans la *Fabrique* peut déconcerter. L'auteur s'en explique à plusieurs reprises :

> *L'ordre de proximité des muscles diffère de celui de la dissection*
> En suivant l'ordre de proximité des muscles, on se rendra compte que ceux qui mettent en mouvement la tête, le rachis et la scapula auraient dû être décrits avant les muscles moteurs du bras, du moins si on avait décidé de continuer par l'examen des parties proximales de celles déjà disséquées. Mais comme les muscles moteurs de la scapula ne peuvent être disséqués tant que ceux du bras sont intacts et que, tant que ceux-là n'ont pas été enlevés, il est impossible de disséquer ceux de la tête et du rachis, j'ai considéré que je ferais un meilleur travail de dissection si je commençais par les muscles du bras et de la scapula, avant les muscles moteurs de la tête. (p. 262).

C'est donc à partir de la vérité du corps progressivement « mis à nu » jusqu'au squelette et au nom de l'enchaînement logique des gestes dans sa découverte que Vésale donne une assise solide à sa démonstration anatomique, tout en s'affirmant par le « je » comme une autorité nouvelle et en créant un style personnel pour un livre d'anatomie, qui associe le lecteur à l'acteur dans un pseudo-dialogue.

4 Vésale 2008.

Un exemple de cette interaction permanente est la description des muscles du membre inférieur qui occupe plus de 22 pages dans l'ordre suivant : les muscles de la jambe et leur dissection (chap. 53 et 54), le muscle poplité (chap. 55), les muscles de la cuisse et leur dissection (chap. 56-57), les tendons et les muscles du pied et des orteils (chap. 58-60)[5]. Chaque groupement de muscles est suivi du protocole de leur dissection et des recommandations de l'enseignant aux étudiants :

> Le deuxième muscle [m. moyen fessier] doit être séparé de l'ilium de la même manière, au moyen d'un rasoir, en prenant garde à ne pas enlever en même temps le début du troisième muscle : en effet leurs origines sont continues, séparées seulement par une ligne, et les deux muscles peuvent facilement être enlevés en même temps. Lorsque vous aurez peu à peu rabattu le début du deuxième muscle, en faisant une série d'incisions transverses au dos de l'ilium jusqu'au début du troisième muscle, il vous faudra récliner tout le muscle et le séparer du troisième, avec vos mains, sur toute sa longueur jusqu'à son insertion (p. 242).

Une telle présentation suppose une attention accrue de la part du spectateur, et du lecteur, puisque les muscles sont numérotés dans l'ordre où ils apparaissent à la vue, sans aucune nomenclature (elle était de toute façon lacunaire même chez les Grecs). L'absence de dénomination est palliée par des périphrases « premier muscle du bras, muscle de la fesse », qui insistent sur le rapport entre le muscle et la partie du corps mise en mouvement, ou par des comparaisons qui font appel à l'imagination du lecteur. Si l'analogie entre la forme du muscle trapèze et celle du capuchon des moines bénédictins (p. 225) paraît évidente, d'autres sont encore plus pittoresques, par exemple le muscle profond de la nuque évoque l'image d'un palmier ou d'une racine d'aloès (*id.*), la forme du diaphragme celle d'une raie (*id.*) ou d'une raquette de jeu de paume un peu usée.

5 Voir notre introduction à l'édition et traduction électronique de la *Fabrique du corps humain* sur le site BIU Santé Médecine. Nous renvoyons le lecteur au texte latin sur le même site.

On aurait pu placer cette planche immédiatement après la troisième planche des muscles, mais comme elle ne montre qu'une partie du corps, il m'a semblé préférable de la placer ici ; elle représente la face interne [médiale] de la cuisse, de la jambe et du pied gauches avec les muscles, en même temps que le sacrum et l'os qui lui est articulé à gauche, de telle sorte qu'on distingue ici le dixième muscle moteur de la cuisse, qu'on ne pouvait pas voir sur les figures intégrales, parce qu'il occupe le côté interne de l'os pubis et de l'os de la hanche.

L'index de cette planche se trouve sur la page suivante.



DECIMASEXTA
MVSCVLORVM
TABVLA.

PRAESENTEM tabulam li cuisset statim tertiæ musculorum tabulæ sub ijcere, sed quoniam corporis duntaxat pars existit, huc eam reponere magis uisum est, qua sinistri femoris, tibiæ, pedisq; interna facies nullo liberata musculo exprimitur, und cum osse sacro, & osse sinistro ipsius lateri commisso, ut decimus femur mouentium musculus alicubi in conspectum ueniret, qui in integris tabulis ea parte conspici nequiuit, quæ internam pubis ossis & coxendicis quoq; sedem occupat. Huius autem tabulæ characteres, ut sequens pagina proponit, se habent.

A Os

De humani corporis fabrica liber II, tabula XVI, p. 216 (membre inférieur, vue latérale)

II. Le rôle de l'image ou l'art de la représentation

L'image, verbale ou iconographique, sert le dessein pédagogique de l'auteur, mais en donnant la primauté aux sens dans l'appréhension du monde, elle met aussi le corps humain dans un réseau de références et de correspondances avec les valeurs artistiques et scientifiques contemporaines. Cette conception peut expliquer les choix iconographiques du livre II de la *Fabrique*. Les *tabulæ*, planches de bois (ou plaques de cuivre) où sont regroupées diverses figures ont fait le succès des traités médicaux, botaniques et scientifiques aux temps modernes. Les « leçons d'anatomie » présentant un corps allongé, ouvert en public sont un motif récurrent des frontispices[6]. L'*Epitome*, également publiée en 1543, est illustrée de planches, composées d'une figure centrale humaine, entourée de plusieurs figures d'organes dessinées côte à côte, numérotées, juxtaposant éventuellement différents états de dissection. Les planches d'écorchés de la *Fabrique* présentent des corps debout, saisis en plein mouvement ; de plus en plus décharnés, ils conservent cependant une attitude qui leur confère une présence « vivante », matérialisée même par une ombre sur la huitième planche. L'arrière-plan représente un paysage naturel, qui subit des altérations parallèles à la dégradation des corps jusqu'à l'ultime image d'un socle de pierre sur lequel s'agenouille une carcasse sans bras.

La musculature est en effet systématiquement dessinée dans un corps entier :

> La raison pour laquelle j'ai réparti les représentations des muscles dans des planches intégrales, et que je n'ai pas placé le dessin de chaque articulation avec ses muscles au début de chapitres individuels est essentiellement le fait que si les articulations avaient été représentées séparément, personne n'aurait pu identifier leurs muscles, à moins d'être très expérimenté en anatomie. Mais puisqu'ici [dans les silhouettes intégrales] tout est attaché, chacun peut facilement découvrir l'emplacement de chaque muscle : et il aurait fallu de toute façon dessiner des figures entières même si les articulations avaient été représentées séparément (p. 169).

6 Exposition virtuelle : 100 frontispices de livres de médecine, du 16e au début du 19e siècle, BIU Santé-Médecine, Paris.

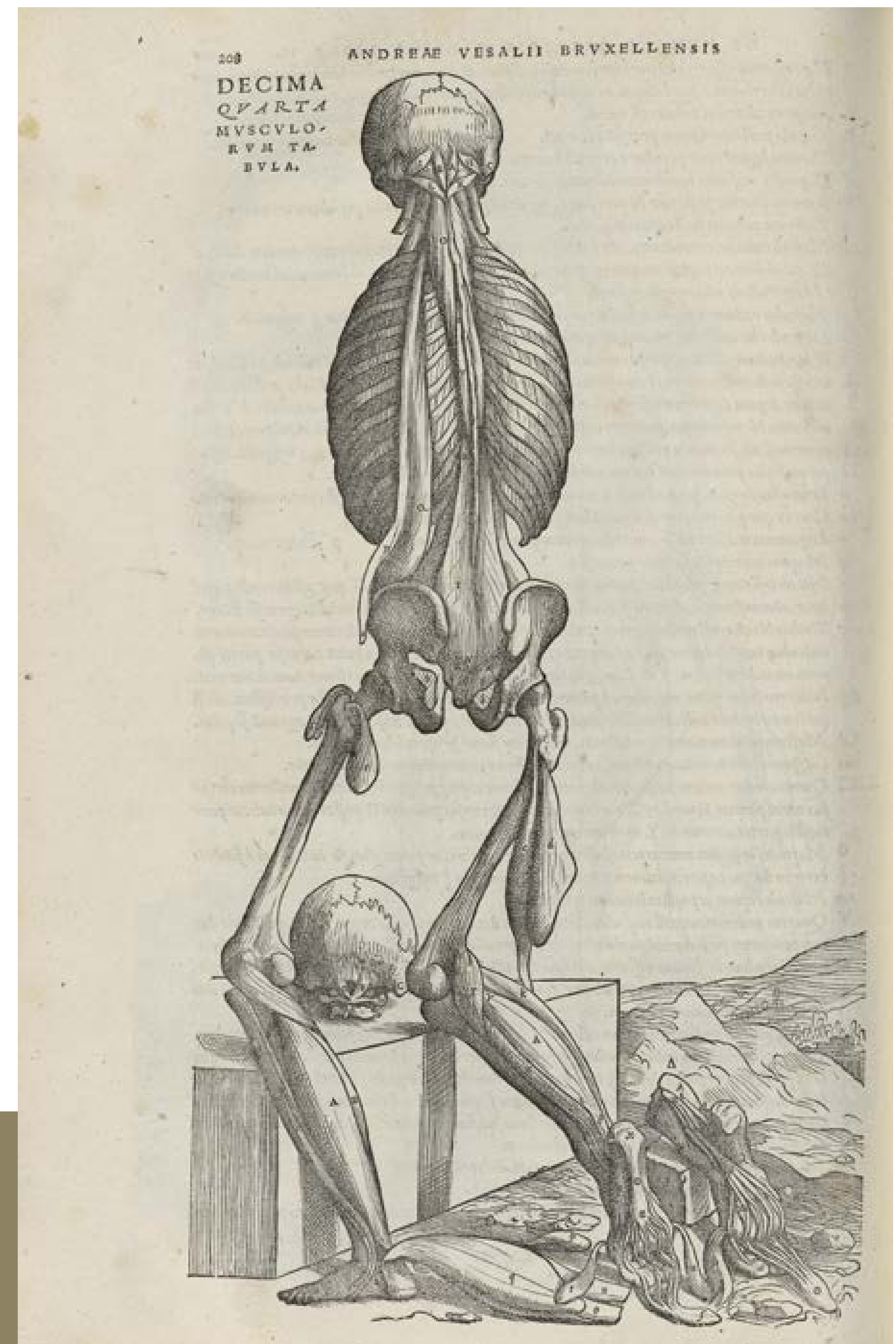
Le procédé avait déjà été utilisé par G. Berengario da Carpi à Bologne en 1521 dans les *Isagogae breves… in anatomiam humani corporis* où l'écorché se détache sur un décor naturel, mais sans chercher à donner l'illusion du vivant. Ce qui différencie la *Fabrique* est précisément la volonté affirmée de l'auteur de s'adresser à un public d'artistes, peintres et sculpteurs, soucieux de connaître la forme que doit avoir le muscle lorsqu'il s'agit de représenter l'attitude d'un corps humain au repos ou en mouvement, d'exprimer une expression ou une émotion[7]. C'est à leur intention qu'ont été dessinées les deux premières planches, peu légendées :

> Pour les artistes, s'en tenir seulement aux muscles superficiels ne suffirait pas ; en plus d'une connaissance parfaite des os, ils doivent examiner avec le plus grand soin la fonction de chacun des muscles afin de savoir quand ils doivent représenter un muscle raccourci ou allongé, saillant ou affaissé, en ayant toujours devant les yeux cet axiome que lorsqu'un muscle meut un os et l'attire (pour ainsi dire) vers son ventre, il devient plus court et beaucoup plus saillant et se contracte vers le milieu du ventre (p. 171).

En 1959 Arnould Moreaux conseillait aux étudiants des Beaux-Arts de « fréquenter aussi souvent que possible les amphithéâtres de dissection et [d']étudier d'après le cadavre »[8]. C'était déjà la situation des artistes de la Renaissance, de Léonard de Vinci à Michel-Ange[9], mis au contact de la diversité des cadavres dont disposait l'anatomiste.

Le texte descriptif de la *Fabrique* offre un vaste panorama de caractéristiques morphologiques : des corps gras, surtout de femmes, dont le scalpel peine à traverser les couches de graisse aussi épaisses que la largeur de la paume (p. 234) ; des vieillards émaciés par la faim ou la maladie ; des « musculeux » identifiables par les « masses » des muscles gastrocnémiens dans le mollet. Mais de ces corps vrais, déformés par l'âge ou la maladie, rien ne subsiste dans les planches gravées de la *Fabrique*.

7 Vons 2013 : 71-82 ; 2017 : 43-60.
8 Moreaux 2005 : XVIII.
9 Voir articles dans ce dossier.



De humani corporis fabrica liber II, tabula XIV, p. 208 (écorché agenouillé)

Le goût renaissant pour la statuaire antique, les débats théoriques dans les milieux artistiques concernant les proportions idéales du corps humain, de la partie au tout, et des parties entre elles, conduisent à créer un corps « parfait », idéal, proposé en modèle aux peintres et aux sculpteurs. Un corps masculin, certes musculeux, mais « équilibré », moyen et parfaitement symétrique, respectant les rapports mathématiques (de 1 à 10) établis par l'architecte romain Vitruve et déjà codifés dans l'antiquité.

Un exemple banal est celui des insertions musculaires, dont le dessin est souvent inexact par rapport à la description. Le dessinateur recevait probablement ses instructions au cours de la dissection et l'anatomiste, ensuite, rédigeait la description d'après le dessin et y apportait des corrections éventuelles. On peut dès lors supposer que des séances de dessin étaient séparées de la dissection proprement dite, comme pour donner l'illusion d'un seul cadavre examiné et mis en scène, au prix de manipulations à des fins esthétiques autant qu'anatomiques. Qu'il y ait eu une mise en scène volontaire du corps pour les besoins du dessin paraît évident, même si elle est justifiée par des nécessités techniques pour la dissection :

> Sur la septième planche, on a relâché la corde par laquelle [le cadavre] était suspendu pendant qu'on le dessinait ; il est penché suffisamment en arrière pour qu'on voie le septum transverse [diaphragme], que vous pouvez également voir dans la forme où il nous est apparu lorsqu'il fut ôté, représenté ici à gauche sur cette planche, et fixé au mur par sa propre viscosité. Pour empêcher la scapula droite de tomber à la manière d'une aile, nous l'avons tenue suspendue par une petite corde, de sorte que sa cavité soit visible (p. 91).

Le deuxième livre de la *Fabrica* avec ses longues controverses et diatribes, ses descriptions d'une précision si méticuleuse que l'œil s'y perd parfois, avec les commentaires de l'auteur, ses repentirs et son assurance, est un livre composite, difficile, qui tente pour la première fois de mettre en relation l'apparence extérieure du corps et les leviers internes qui lui donnent vie.

Il crée aussi une nouvelle autorité, celle de l'image qui remet en cause le système des identifications livresques sur lequel était fondé l'enseignement universitaire médiéval.

Image vraie ou belle image ? Dans quelle mesure l'image travestit la réalité ? Ce deuxième livre de la *Fabrique* ouvre un débat sur une question toujours d'actualité, celle de la véracité de l'image et de sa finalité en médecine.

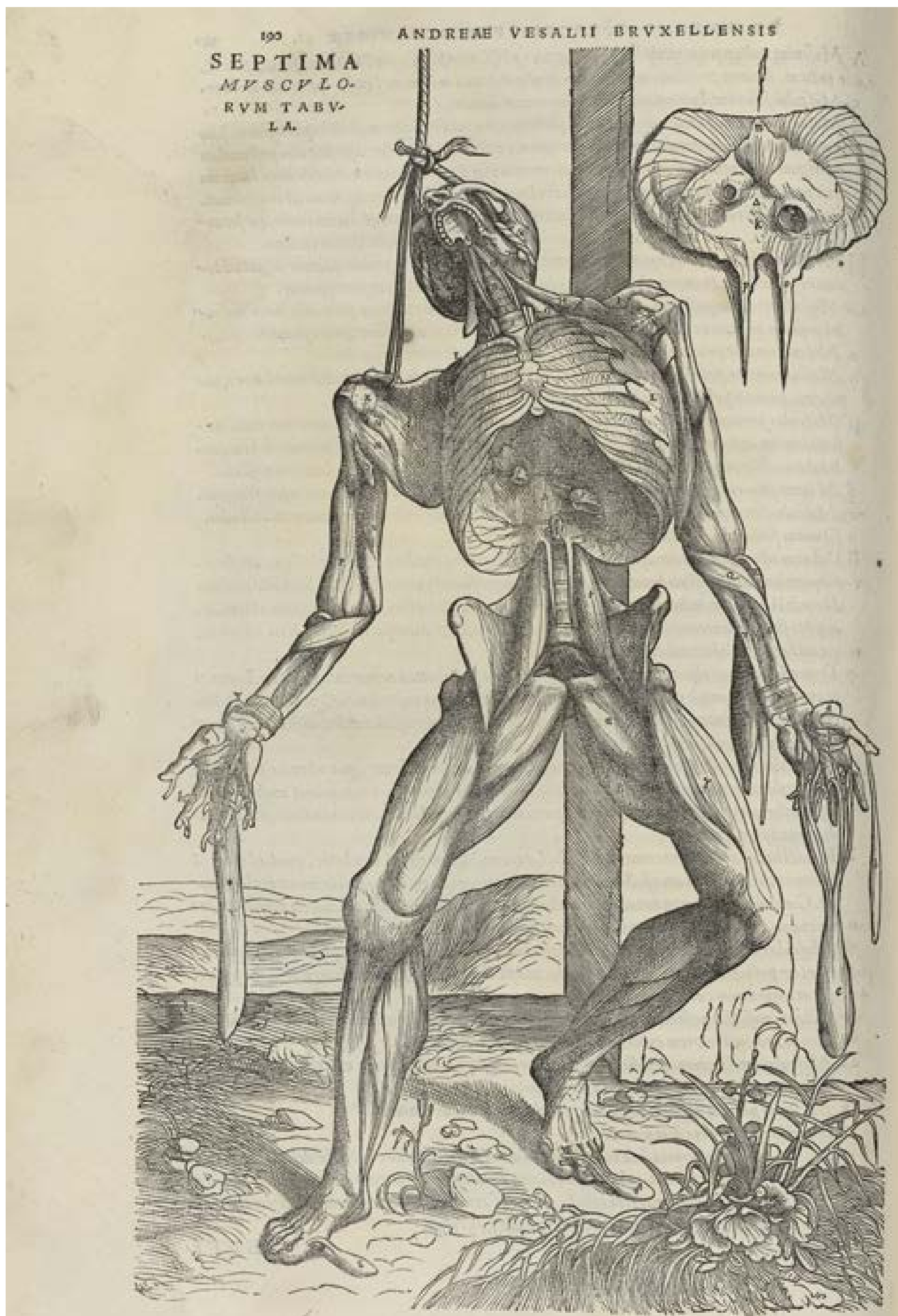


QUINZIÈME PLANCHE DES MUSCLES

Index des caractères typographiques de la quinzième planche des muscles

Les deux figures de cette planche conservent la position dans laquelle la jambe et le pied droits ont été montrés dans la quatorzième planche.

A 1	Tibia.
B 1	Fibula.
C 1	Muscle dissimulé dans le poplité, appendu ici en avant [m. poplité].
D,E 1	Cinquième muscle moteur du pied [m. tibial postérieur]. D indexe son origine, E le tendon issu du côté médial du muscle.
F 1	Dépression dans laquelle loge le tendon qui fléchit la deuxième phalange de l'hallux [m. long fléchisseur de l'hallux].
G 1	Dépression par où passe le tendon du muscle fléchisseur de la troisième phalange des quatre orteils [m. long fléchisseur des doigts].
H 1	Septième muscle moteur du pied [m. long fibulaire].
I 1	Huitième muscle moteur du pied [m. court fibulaire].
K 1	Insertion du sixième muscle moteur du pied [m. tibial antérieur].
L 1	Masse musculeuse [muscle interosseux dorsal] fléchissant la première phalange des quatre orteils.
M 1	Osselets placés près de la première phalange de l'hallux, qui ont reçu leur nom d'après leur ressemblance avec un grain de sésame ; les Arabes les comparent aussi à un demi pois chiche [osselets sésamoïdes].
N 1	La substance musculeuse [m. court fléchisseur des orteils] qui étend dans la partie plantaire de chacun des quatre orteils une portion qui rapproche les orteils de l'hallux, est couchée ici [sur le sol].
O 1	Muscle fléchisseur de la deuxième phalange de l'hallux [m. long fléchisseur de l'hallux].
P 1	Muscle fléchisseur de la troisième phalange des quatre orteils [m. long fléchisseur des orteils].
Q 1	Portion du tendon fléchisseur de la deuxième phalange de l'hallux, réunie au tendon fléchisseur de la troisième phalange de deuxième orteil.



De humani corporis fabrica liber II, tabula VII, p. 190 (cadavre suspendu et diaphragme)

AUTEURS

◊ **Jacqueline Vons,**
professeure agrégée de lettres classiques, historienne de la médecine de la Renaissance,
enseignante chercheuse honoraire au CESR,
jacqueline.vons@univ-tours.fr

◊ **Stéphane Velut,**
professeur d'anatomie à la Faculté de médecine de Tours,
membre du CNU en anatomie,
neurochirurgien et écrivain,
stephane.velut@univ-tours.fr

BIBLIOGRAPHIE

Galien, *L'anatomie des muscles* (éd. Armelle Debru et Ivan Garofalo), Paris, Les Belles lettres, 2005.

Moreaux Arnould, *Anatomie artistique de l'homme*, Paris : Maloine (éd. consultée : 2005, p. XVIII).

Vésale André, *Tabulæ anatomicæ sex*, Venise, B. Vitalis, Venetus, 1538.

- *De humani corporis Fabrica libri septem*, ex officina Ioannis Oporini, 1543.
- *La Fabrique de Vésale et autres textes*. Première édition et traduction commentée en français par Jacqueline Vons et Stéphane Velut, mise progressivement en ligne sur le site de la Bibliothèque interuniversitaire de Santé, pôle Médecine, Paris
- *Epitome* ou *Résumé de ses livres de la fabrique du corps humain*, édition, transcription et traduction commentée par Jacqueline Vons et Stéphane Velut, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

Van Glabbeek Francis, Velut Stéphane et Vons Jacqueline, *« André Vésale et les savoirs techniques »*, 2020

Vons Jacqueline, « L'impossible transparence. Comment dire et représenter le mouvement articulaire ? De Vésale à Abraham Bosse », dans *Le corps transparent / Il corpo trasparente* (Victor Stoïchita, dir.), Rome, L'Erma di Bretschneider, 2013, p. 71-82.

- Quelques réflexions sur la place et la fonction des images dans les traités d'anatomie et de chirurgie au XVI[e] siècle, dans *Formes du savoir médical* (Violaine Giacomotto-Charra et Jacqueline Vons, dir.), Bordeaux, MSHA, 2017, p. 43-60.

ILLUSTRATIONS

Nous remercions le département d'histoire de la santé de la Bibliothèque interuniversitaire de santé Pôle médecine (Université Paris Cité) pour les illustrations du traité *De humani corporis fabrica libri.*

2

Représentations des muscles et du mouvement chez Léonard de Vinci et Michel Ange

Dominique Le Nen

Le corps humain dissimule une intériorité inconnue jusqu'à la Renaissance, si ce n'est par les écrits de Galien qui traversent les siècles, fondés sur les travaux de prédécesseurs et la dissection animale. Les anatomistes ne franchissent véritablement l'enveloppe extérieure du corps qu'à partir des XIIIe-XIVe siècles, pour mieux en appréhender la structure. À la Renaissance, André Vésale[1], véritable précurseur de l'anatomie, laisse une œuvre gravée remarquable, le *De humani corporis Fabrica*.

Parallèlement aux anatomistes, les artistes s'emparent du corps. Ils fondent l'anatomie artistique, « science des formes extérieures et des rapports qui existent entre elles et les parties profondes »[2], cherchant dans l'écorché un support à leurs créations, suivant en cela les préceptes de peintres célèbres dont Leon Battista Alberti (1404–1472)[3], comme dans le but de théoriser l'art en lui conférant une base scientifique, voire d'incorporer le courant néo-platonicien de l'académie de *Careggi*, fondée à Florence par Marsile Ficin.

À une époque où l'Homme devient le centre du savoir, une vision de son anatomie se substitue à la tradition galénique. Pour un artiste, dessiner, peindre ou sculpter le corps fait émerger une volonté de représenter ses reliefs musculaires, au plus près de la réalité. La tâche est rude, le résultat surpassant la nature elle-même, ce qui amène Léonard de Vinci à se moquer des peintres contemporains lorsqu'ils « font leurs nus ligneux et sans grâce, qui paraissent, à les voir, plus sacs de noix que surfaces humaines, plus bottes de radis que nus musclés[4] ». Les études sur sujet anatomique à l'aide des médecins, voire la dissection du corps par l'artiste lui-même, dans les hôpitaux ou les couvents, ou dans la sphère privée, complètent l'observation du modèle contemporain et de la statuaire grecque. Ce mouvement de « figuration du corps », lancé par d'illustres artistes : Luca Signorelli (1441–1523), Léonard de Vinci (1452–1519), Michel-Ange (1475–1564), Raphaël (1483–1520), Baccio Bandinelli (1488–1560), notamment dans l'antre du renouveau culturel, Florence, la « Cité des lys », et Rome, la « ville éternelle », commence à la fin du XVe siècle pour atteindre son apogée au XVIe siècle. Un véritable « culte » du nu et de l'écorché s'impose, une culture du dessin anatomique, de torses, de bras et de jambes, un foyer d'échanges entre artistes parfaitement symbolisé par un dessin de Bartolomeo Passarotti (1529 – 1592)[5]. Car pour « oser » le corps nu au sortir du Moyen-Âge, passer d'une représentation biblique du corps, pudique et neutre - la beauté morale étant placée au-dessus de la beauté physique -, au corps dénudé, il fallait un changement de paradigme afin de transformer le corps du simple pécheur en un idéal de beauté, de réhabiliter la beauté promue par la Grèce antique au bénéfice non seulement de l'iconographie païenne, de l'iconographie mythologique, mais également biblique… et d'amener certains artistes à penser et écrire que la figuration du nu ne passe que par la connaissance anatomique.

Une question est de savoir si ces deux icônes, Léonard de Vinci et Michel-Ange, ont échangé pendant leur période florentine commune. Bien que très différents en regard de leur personnalité, il serait difficile de croire qu'ils n'aient

1 Vésale 1543 ; Vons et Velut 2008.
2 Richer 1890 :VII.
3 Alberti 2007.

4 Léonard de Vinci 1977 : 143-144.
5 Bartolomeo Passarotti. *Michel-Ange donnant une leçon d'anatomie à des artistes de son temps*. 1569, Musée du Louvre, Fonds des dessins et miniatures, inv. 8472.

eu aucun contact. Carlo Vecce[6] et Serge Bramly[7], biographes de Léonard, rapportent quelques faits et anecdotes. Et puis il existe de nombreuses similitudes entre Michel-Ange et Léonard de Vinci : un exemple (fig. 1) est celui de l'*Étude d'homme écorché* de Michel-Ange, daté de 1518, comparé à un dessin de Léonard de Vinci, *Étude de la musculature du dos*, daté entre 1504 et 1506. Deux autres dessins témoignent d'une inspiration réciproque : un fragment préparatoire de la bataille d'*Anghiari* de Léonard de Vinci, copié par Michel-Ange[8], et la silhouette du monumental David, sculpté par Michel-Ange en 1504, représenté dans le coin d'un feuillet de Léonard[9].



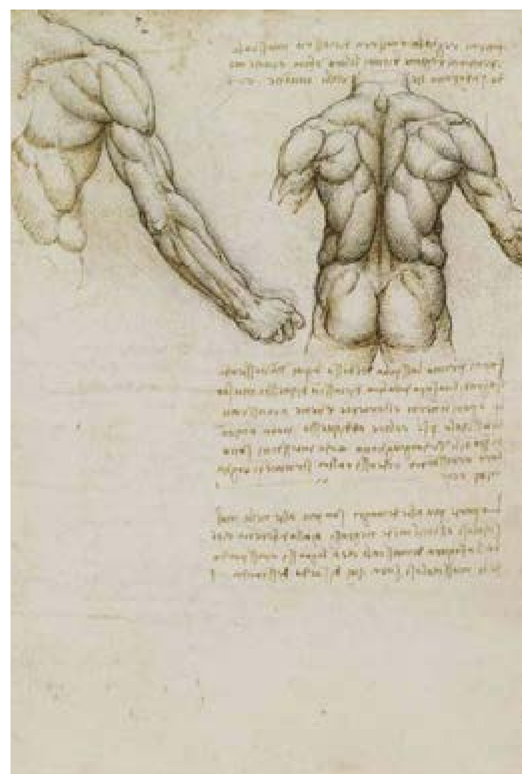


Fig. 1 LES MUSCLES DU TORSE

À GAUCHE
Michel Ange. c.1520, Royal Library, château de Windsor, RL 0802

À DROITE
Léonard de Vinci. c.1508, Royal Library, château de Windsor, RL 19044r

6 Vecce 2019.
7 Bramly 1995.
8 Michel-Ange (?), *La furie*, craie noire sur papier, Galerie des Offices, 601Er, Florence.
9 Léonard de Vinci, *Dessin du David de Michel-Ange*, Château de Windsor, RL 12591r.

En dehors des travaux de Domenico Laurenza[10], peu d'articles ont comparé ces deux artistes, si ce n'est dans de nombreuses revues non spécialisées.

État des lieux de leur iconographie musculaire et du mouvement

Les dessins anatomiques de Léonard proviennent presque exclusivement de la collection de sa Majesté la Reine Élisabeth II, de la Royal Library de Windsor ; ils sont contenus dans un ouvrage de référence, celui de C.D. O'Malley et J.B. Saunders[11]; par ailleurs, le codex découvert en 1680 par Constantin Huygens, daté d'environ 1570, contient 32 dessins anatomiques copiés sur Léonard de Vinci[12]. Sa biographie « anatomique » n'est constituée que de quelques fragments dans « *Les vies* » de Giogio Vasari[13] et d'un court passage d'Antonio de Beatis[14] dans son ouvrage *Voyage du Cardinal Louis d'Aragon* ; une partie de ses textes anatomiques est colligée en Français, dans ses *Carnets*[15].

Les dessins anatomiques de Michel-Ange sont dispersés dans de nombreux musées et collections privées. Ce corpus se compose de membres, de torses et de dessins préparatoires de nus musclés adoptant des positions tourmentées (fig. 2) ; ils sont colligés dans quelques ouvrages récents (Zöllner, Pöpper, publiés chez Taschen), et un autre difficilement disponible, celui de Charles de Tolnay[16].

10 Laurenza 2012, 2018, 2021.
11 O'Malley, Saunders 1982.
12 Panofsky 1996.
13 Vasari 2005.
14 De Beatis 1913.
15 Léonard de Vinci 2019.
16 Zöllner 2020, Pöpper 2020, de Tolnay 1951.

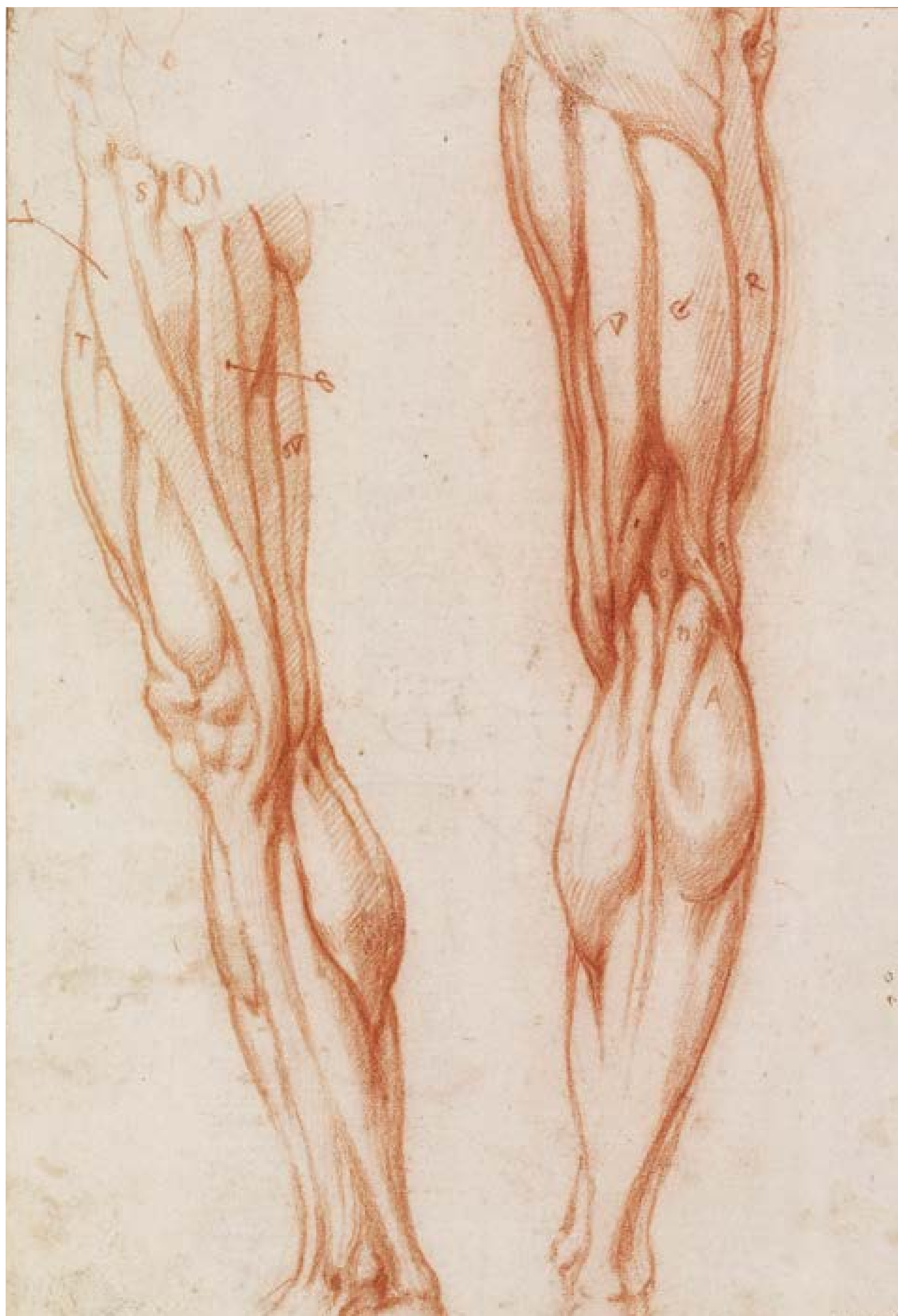


Fig. 2 Michel-Ange, Étude de jambe. c.1520, Royal Library, château de Windsor, RL 0803

Citons les sources secondaires de quelques spécialistes[17], et les écrits de ses contemporains : Giorgio Vasari[18], son élève Ascanio Condivi[19], et Francisco de Holanda, artiste portugais qui laissa de ses entretiens avec Michel Ange un récit extrêmement instructif[20], bien que les historiens de l'art incitent à prendre du recul par rapport à ces textes et témoignages.

Les représentations anatomiques de Léonard de Vinci et Michel-Ange

Léonard de Vinci possède une vision complète de l'anatomie, qu'il étudie, couche après couche, passant d'une anatomie tantôt esthétique, de surface, tantôt plus médicale, intéressant les organes internes, à une anatomie fonctionnelle, avec le regard de l'ingénieur. Il dissèque l'homme, du très jeune au vieillard, l'animal aussi, observe, analyse ; le résultat est stupéfiant de beauté, de vérité et comme l'écrit Philippe Comar[21] : « Léonard ne dessine pas ce qu'il voit, mais ce qu'il comprend », ce que l'on pourrait compléter par « ce qu'il souhaite montrer, dévoiler ». Bien qu'il ait une volonté d'exactitude des formes, en toute objectivité[22], quelques exemples d'adaptations, de libertés, voire d'erreurs (j'y reviendrai) par rapport à la réalité de ce qu'il observe, sillonnent çà et là son œuvre anatomique ; on admettra de même ses écarts d'interprétation et sa fidélité à Galien lors de certaines descriptions (comme le *rete mirabile* ou le pouce à trois phalanges…). N'oublions pas qu'il n'était pas médecin, qu'il avait probablement des liens d'amitié avec des chirurgiens de l'hôpital Santa Maria Nuova de Florence (Antonio Benivieni, Andreas Cattanius…) et de Pavie (Marcantonio della Torre), et surtout une aptitude manifeste à l'observation doublée d'un don impressionnant pour le dessin (fig. 3). La musculature occupe une grande partie de la Royal Collection de Windsor, la musculature, synonyme de mouvement, mouvement qu'il considère « cause de toute vie ». Ses dessins n'ont de préparatoire que l'intention, vaine, de produire un ouvrage d'anatomie.

17 Laurenza 2012,2018,2021; Rabbi-Bernard 2003; Elkins 2003; Hilloowala 2016; Kornel 1992.
18 Vasari 2005.
19 Condivi 2006.
20 de Holanda 1911.
21 Comar 2022 : 106.
22 Rabbi-Bernard 2003 : 181.

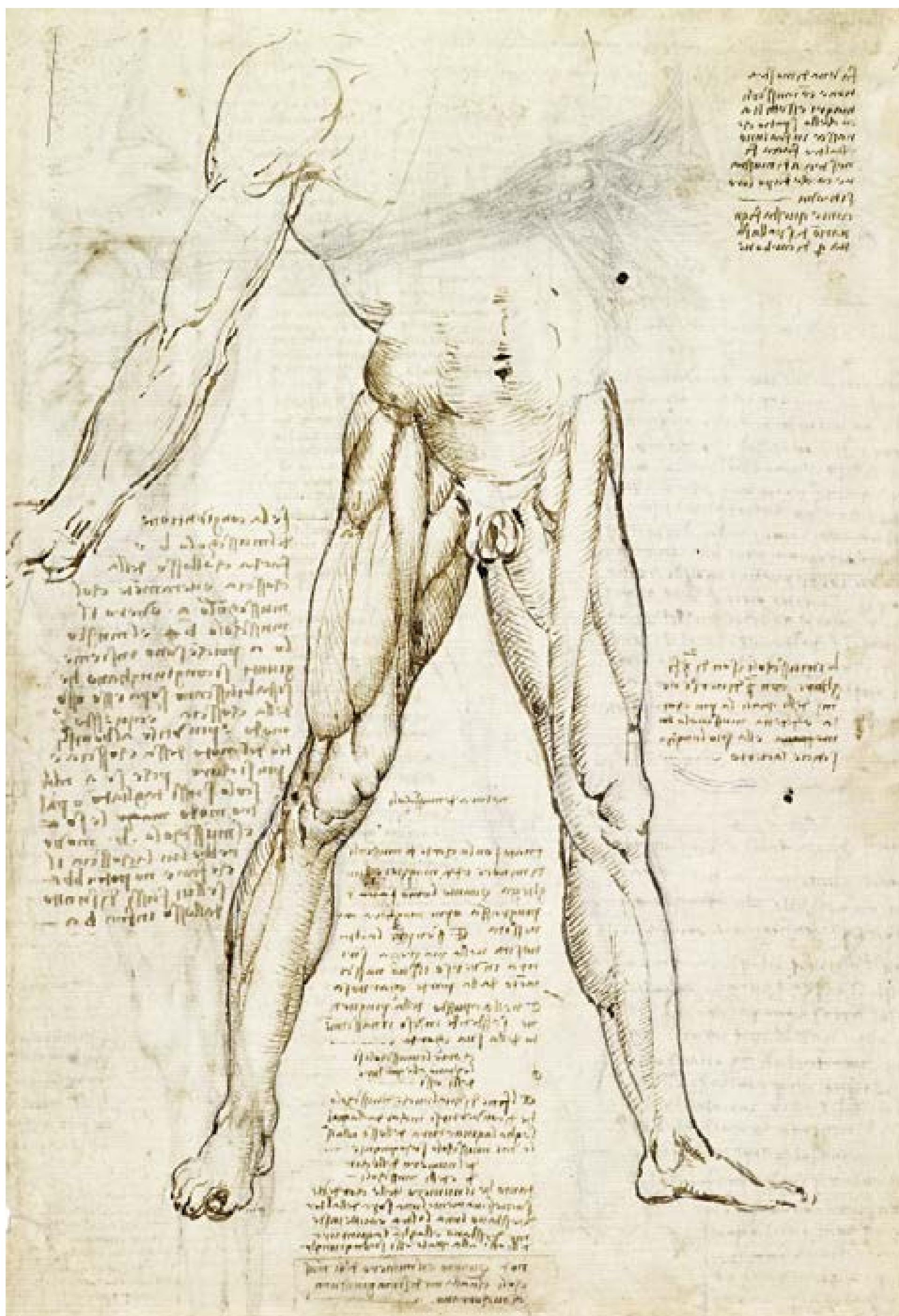


Fig 3. Léonard de Vinci. *Les muscles du tronc et de la jambe*, c.1510-1511, Royal Library, château de Windsor, RL 19014r.

Il passe en revue tous les muscles du corps, sans véritable nomenclature - si ce n'est l'utilisation de lettres en écriture inversée, de noms hérités des Anciens -, leur donne vie, tire sur les tendons, observe leur action, les modélise sous la forme de « cordes » pour en obtenir une vision en 3D, prélude à la confection de maquettes ou de statues ; il se passionne pour le mouvement de pronosupination qu'il comprend parfaitement au point de n'isoler sur ses feuillets que les muscles responsables (fig. 4) ; ses croquis consacrés aux poulies digitales (RL 19009r), aux systèmes de hauban des muscles du cou (RL 19015r/19075v) ou de ceux de la cheville (RL 19143-19144), au principe du bras de levier du biceps (RL 19026), sont autant d'exemples d'une approche mécanique du corps[23]. Il emploie de nombreux petits schémas, perdus au sein de certains feuillets, qui ont une importance fonctionnelle majeure, comme l'action des *muscles intrinsèques* de la main ou la fonction des *sésamoïdes* (RL 19000r) du pied. Néanmoins, l'anatomie l'aide peu dans l'art de la peinture, car la majorité de ses œuvres précèdent ses périodes de dissection intense, notamment de la musculature.

23 Le Nen 2019.



Fig. 4. Léonard de Vinci. *Six études des os et des muscles du bras*, c.1508-1510, Royal Library, château de Windsor, RL 12612r.

Ses écorchés, rarement des corps entiers, n'adoptent pas de positions complexes, des contorsions telles qu'on les rencontre chez Michel-Ange ; il laisse par contre des études préparatoires, nombreuses, pour *l'Adoration des Mages* (1481) par exemple, où des nus simplement esquissés, dépourvus d'une quelconque structure anatomique, adoptent des attitudes variées. Néanmoins, certaines planches représentent des hommes vivants, parfois à forte musculature, ailleurs cachectiques. L'examen attentif d'une de ses œuvres peintes, le *Saint-Jérôme*[24], ne témoigne-t-il pas de cet intérêt précoce, dès 1487, pour l'anatomie des muscles du cou et de l'épaule sur le vivant, le conduisant à poursuivre ses observations sur le cadavre ?

Michel-Ange mène ses études sur le muscle à partir de ses dissections, de l'observation de la statuaire grecque, héritage culturel auquel il n'aura de cesse de se référer, inspiré en particulier par le groupe du *Laocoon*[25] à Rome, et de modèles athlétiques. Il a en commun avec Léonard le recours aux dessins de torses, de segments de membres, qui dans ses mains sont des dessins d'atelier, préparatoires à un livre, peut-être – et tardivement -, à ses œuvres, certainement ; et contrairement à Léonard, ses dessins sont dépourvus ou presque de texte. Leur nombre n'est pas le fait de la réalité, car il détruisait régulièrement ses dessins et il fit brûler, la veille de sa mort, de très nombreuses études préliminaires. Il n'y a qu'une vingtaine de feuillets anatomiques considérés véritablement de sa main. Dans son atelier, les élèves apprennent en copiant le maître, représentent ces membres, ces parties de corps dont ils découvrent et étudient, eux aussi, l'anatomie.

En dehors de ces dessins de segments de corps, Michel-Ange – et des élèves – produit des dessins préparatoires pour la chapelle Sixtine, des Sybilles aux corps d'hommes, des Éphèbes ou Ignudi nus et musclés, adoptant des postures tourmentées (fig. 5). Pour Michel-Ange, l'homme occupe une place centrale dans la création, bien représentée par le personnage d'Adam ; il sculpte les corps et multiplie les dessins pour approcher la perfection, car la beauté humaine est à l'image de la perfection céleste ; toute sa vie, il s'est complu dans la représentation de la beauté, et comme un beau corps s'associe à une belle âme pour les philosophes grecs - les damnés dans la fresque du Jugement dernier affichent des corps plutôt laids -, ce n'est pas un hasard si en 1504 est inauguré le colossal David sur la place de la Seigneurie à Florence, dans la lignée directe de la statuaire antique, où le culte du beau est à son apogée. Tout y est représenté, la force du regard, l'attitude volontaire, combattive, un contrapposto dans la lignée de Polyclète, un corps d'athlète et le symbole qu'il représente, d'engagement et de courage. Pour Michel Ange, l'homme se doit d'être parfait, dans ses proportions comme dans son anatomie.

Fig 5. MUSCLES DU CORPS.

À GAUCHE : Michel-Ange. *Étude pour la Bataille de Cascina*, c.1504-1506. Teylers Museum, Al8r, Haarlem.
À DROITE : Michel-Ange. c.1515-20. Royal Library, château de Windsor, RL 12765.





24 Léonard de Vinci. *Saint-Jérôme*, huile sur bois, 1483 ? Musée du Vatican.
25 Statue de marbre découverte à Rome en 1506, qui serait une copie d'une statue en bronze datant du 1er siècle av. J.-C.

Revenons à ses études anatomiques : il se passionne pour ce qui se dissimule sous la peau et recherche dans l'anatomie essentiellement ce qui est nécessaire à la pratique de son art. C'est avec ardeur et précision qu'il assiste et s'adonne à des dissections, à Florence tout d'abord, en 1492 en l'église de Santo Spirito - il est âgé seulement de 17 ans !-, à Bologne en 1494 à l'hôpital Santa Maria delle Morte, de nouveau à Florence entre 1501 et 1506, puis de manière très active tardivement, entre 1534 et 1553. James Elkins, historien de l'art, a publié une magnifique étude de l'anatomie michelangelesque, compulsant de manière exhaustive ses dessins, sculptures et peintures et révélé la précision de l'artiste. Les cas où Michel-Ange a inventé ou modifié les formes anatomiques sont pour lui extrêmement faibles, ne représentant que 0,16% du total des œuvres qu'il a étudiées[26]. Toujours pour Elkins, « la précision anatomique de ses figures n'est pas due à la dissection mais à l'observation », en particulier du modèle[27], et « malgré la complexité de ses reliefs, son œuvre n'apporte aucune preuve directe d'une pratique de la dissection : elle témoigne plutôt d'une observation attentive de modèles vivants[28] ». Il n'en reste pas moins qu'il « s'empare » de l'anatomie et qu'en période de maturité, il souhaite écrire un ouvrage, qu'il annote certains dessins de symboles, pour nommer les différents muscles, mais en vain, comme Léonard de Vinci[29].

De la difficulté de représenter les muscles et le mouvement

Représenter le corps humain, donner l'illusion du mouvement, finalité de la musculature et des jointures, dévoile les spécificités de chaque artiste. Chiara Rabbi-Bernard décrit une … « approche divergente de l'anatomie, qui relève pour l'un [Léonard] de l'image objective du corps humain, et, pour l'autre [Michel-Ange], de sa dimension imagée[30] ». Pour Léonard en effet, l'imitation permet d'acquérir la connaissance véritable et l'exacte représentation de la nature[31], alors que pour Michel-Ange, imiter « renvoie à une réalité rendue parfaite par l'art. Grâce à l'imagination, l'artiste doit être capable d'imiter la forme intentionnellement parfaite de la nature… par l'imitation, on parvient à en gommer les imperfections…ainsi… l'art peut… s'affranchir de la nature[32] ». Un exemple en est donné par James Elkins[33] : dans un dessin préparatoire pour le *Jugement dernier*[34], la jambe gauche d'un ange procède de l'imagination de Michel-Ange, donc du dessin de mémoire, « en grande partie, de formes enregistrées lors de dissections[35] ». Ainsi, l'observation de muscles flasques, sans reliefs, issus de la dissection, ne peut servir à elle seule de base à l'artiste pour un modèle vivant, mais la mémorisation et/ou le recours au modèle anatomique constitué par le cadavre aident indirectement Michel-Ange à représenter le vivant, notamment dans des postures impossibles à reproduire en dynamique, par exemple pour les *damnés* en chute libre de la fresque du *Jugement dernier*. Mais l'imagination ou le report de dessins de mémoire peut être source d'erreurs ; nous l'avions montré lors d'un travail anatomique de l'étude de la pronosupination chez Léonard de Vinci, quand il inverse l'*ulna* et le *radius*, ou fait se croiser dans l'espace le biceps et le *muscle brachial*[36].

L'observation de modèles musclés ou à l'opposé cachectiques fait ressortir la musculature et les faisceaux musculaires, ainsi que les veines superficielles, non visibles sur le cadavre. De même, certains muscles ou faisceaux se contractent en fonction du geste à effectuer, c'est le cas en particulier des muscles grand pectoral, ou de l'infra-épineux et du petit rond. Il est alors difficile d'expliquer et de comprendre comment dans l'art les muscles se sont parfois résumés à une juxtaposition de formes globuleuses (« bottes de radis »), comme dans la version d'Aristotele da Sangallo de La bataille de Cascina[37] de Michel-Ange (fig. 6). Et face à ce stéréotype, des artistes comme Léonard et Michel-Ange opposent l'observation, à ceci près que des artifices

26 Elkins 2003 : 91.
27 *Ibid.*112.
28 *Ibid.* 99
29 Michel-Ange, *Quatre études de jambe écorchée*, 1518-1519. Sanguine, plume et encre brune. Haarlem, Musée Teyler.
30 Rabbi-Bernard : 182.

31 *Ibid.* 182.
32 *Ibid.* 181-182. Dans ce passage, Rabbi-Bernard se réfère à Danti, in Barocchi 1960 : 264.
33 Elkins : 110.
34 Michel-Ange. *L'étude pour un ange et un damné* 1534, British Museum (Inv. 1860-6-16-5r°).
35 *Ibid.* 110
36 Le Nen, Laulan 2010 : 38.
37 Aristotile da Sangallo (1481-1551) d'après Michel-Ange. *La bataille de Cascina*, fresque, vers 1542, Holkham Hall.

s'avèrent parfois nécessaires, sources d'approximation. Ainsi, pour soutenir un segment de membre pendant une pose impossible à tenir, un support peut être nécessaire, ce qui explique la discordance entre un muscle représenté au repos alors qu'il est en action[38] ; c'est le cas du dessin de la célèbre Sibylle Libyque[39] de Michel-Ange dont les muscles de l'épaule gauche ne sont pas contractés alors qu'ils devraient l'être.

Dans le *Combat d'hommes nus*, Antonio Pollaiolo représente des guerriers dont la contraction de muscles antagonistes des bras par exemple (biceps, triceps) n'a rien de réaliste. Certaines attitudes font apparaître d'autres incohérences anatomiques ; un exemple qui conclura cet article est le contraste entre la jambe droite, fine, et le bras gauche du Christ de la *Pietà Bandini*[40] de Florence, en hyperpronation, apparaissant surdimensionné, long et plus musclé que l'autre bras, poussant à développer la thèse du symbole - la dramaturgie de la scène tiendrait-elle donc dans ce bras ? -, car Michel-Ange lui-même, perfectionniste, qui s'est représenté sous la forme et avec le visage de Nicodème, ne peut avoir été si aveuglé par une telle disproportion si elle n'avait pas à ses yeux une signification autre qu'anatomique.

38 Cronier 2022 : 24.
39 Michel-Ange, *Étude pour la Sibylle libyque*, dessin, 1511, Metropolitan Museum of Art, New York.
40 Michel-Ange, *La Pieta Bandini*, marbre, 1547-1555, Musée dell'Opera del Duomo, Florence.



Fig. 6
Aristotele da Sangallo.
La bataille de Cascina. c.1542,
Holkham Hall, Royaume-Uni.

AUTEUR

Dominique Le Nen,
PU-PH, docteur en histoire des sciences et des techniques, chercheur associé au centre François Viete (EA 1161)
dominique.lenen@wanadoo.fr

BIBLIOGRAPHIE

- Alberti L.B. , *De pictura*, Paris, Éds Allia, 2007.
- Barocchi P., *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, Bari, Laterza, 1960, vol. 1.
- Bramly S., *Léonard de Vinci*, Paris, Éd. J.C. Lattès, 1995.
- Comar P., *Léonard de Vinci, une invention du XIXe siècle*, in Le Nen, Brioist, *Léonard de Vinci… le corps, à la croisée des sciences et de l'art*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2022., p. 206-208.
- Condivi A., *Vie de Michel-Ange*, 2e éd., Paris, Climats, 2006.
- Cronier P., *Le réalisme anatomique dans l'art à la Renaissance*, in Le Nen, Brioist, *Léonard de Vinci… le corps, à la croisée des sciences et de l'art*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2022., p. 17-34.
- de Beatis A., *Voyage du Cardinal Louis d'Aragon*, Paris, Perrin et Cie, Libraires-Editeurs, 1913.
- de Holanda F., *Quatre dialogues sur la peinture*, [Source Gallica], Paris, Honoré Champion éditeur, 1911.
- de Tolnay C., *Michel Ange*, Paris, Éd. Pierre Tisné, 1951.
- Elkins J., *Michel-Ange et la forme humaine. Sa connaissance et son utilisation de l'anatomie*, in Rabbi-Bernard, *L'anatomie chez Michel-Ange. De la réalité à l'idéalité* (Collection savoir sur l'art), Paris, Éd. Hermann, 2003, p. 89-112.
- Hilloowala R., *Anatomy and Art in the Renaissance : Michelangel, in Perdicoyanni-Paléologou, Anatomy and Surgery, from Antiquity to the Renaissance*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert Publishing, 2016, p. 505-535.
- Kornel M.N., *Artists and the study of anatomy in sixteenth-century Italy*. Thesis, University of London, 1992.
- Laurenza D., Leonardo and Michelangelo, anatomists : a comparative study, in *Paragone, Leonardo in comparison*, Petersberg, Michael Imhof, 2021, p. 85-93.
- Laurenza D., *Duality in art and anatomy. Men and animals : youth and old age in Leonardo and Michelangelo*, in *Michelangelo, sculptor in Bronze by Victoria Avery*, London, Philip Wilson Publishers, 2018, p. 221-227.
- Laurenza D., "Art and Anatomy in Renaissance Italy. Images from a Scientific Revolution", New-York, *The metropolitan Museum of Art Bulletin*, 2012, p. 5-48.
- Le Nen D, Laulan J., *La main de Léonard de Vinci*, Paris, Éd. Springer, 2010.
- Le Nen D., *Léonard de Vinci, l'aventure anatomique*, Paris, Éd. EPA Hachette, 2019.
- Le Nen D., Brioist P., *Léonard de Vinci… le corps, à la croisée des sciences et de l'art*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2022.
- Léonard de Vinci. T*raité de la peinture*, Trad. André Keller, Paris, Jean de Bonnot, 1977.
- Léonard de Vinci, *Carnets*, éd. sous la direction de Pascal Brioist, Paris, Éd Gallimard, 2019.
- O'Malley C.D., Saunders J.B., *Leonardo da Vinci on the Human Body*, New York, Gramercy Books, 1982.
- Panofsky E., *Le codex Huygens et la théorie de l'Art de Léonard de Vinci* (Collection Idées et Recherches), Paris, Éd. Flammarion, 1996.
- Pöpper T., *Michel-Ange, l'œuvre graphique*, Köln, Éd. Taschen, 2020.
- Rabbi-Bernard C., *L'anatomie chez Michel-Ange. De la réalité à l'idéalité* (Collection savoir sur l'art), Paris, Éd Hermann, 2003.
- Richer P., *Anatomie artistique. Description des formes extérieures du corps humain*, Paris, Éd. Plon, 1890.
- Vasari G., *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. par André Chastel, Arles, Éd. Actes Sud, 2005.
- Vecce C., *Léonard de Vinci*, Paris, Éd. Flammarion, 2019.
- Vésale A., *De humani corporis fabrica libri septem*, Basileæ, *Ex officina* Joannis Oporini, 1543.
- Vons J., Velut S., *André Vésale, Résumé de ses livres sur la fabrique du corps humain*, Paris, Éd. Les Belles Lettres, 2008.
- Zöllner F., Thoenes C., *Michel-Ange, l'œuvre peint, sculpté et architectural complet*, Köln, Éd. Taschen, 2020.

ILLUSTRATIONS

L'auteur remercie la Royal Library du château de Windsor et le musée Holkham Hall pour les illustrations de cet article.

3

Nu musculeux et nu délicat dans le *Dialogue sur la peinture* de Lodovico Dolce (1557)

Maurice Brock

« Pour ma part, j'estime qu'il faut préférer un corps délicat au corps musculeux », déclare l'un des deux interlocuteurs qui sont censés converser dans le *Dialogue sur la peinture intitulé l'Arétin* que le polygraphe vénitien Lodovico Dolce (1508-1568) publie à Venise en 1557[1]. Une telle déclaration ne présente pas grand intérêt en elle-même : elle exprime simplement une préférence subjective pour une certaine façon de figurer en peinture la musculature du corps humain nu. En revanche, si on la resitue dans l'ensemble du dialogue et dans son contexte culturel, elle s'avère instructive. Elle fournit en effet quelques informations – indirectes, mais non négligeables – sur le rapport complexe que les peintres vénitiens du milieu du XVIe siècle entretiennent avec le savoir anatomique alors en plein essor au *Studium* de Padoue, où Vésale professe en tant qu'*explicator chirurgiæ* de 1537 à 1543. Elle mérite donc de retenir l'attention. Elle le mérite d'autant plus que, dans la fiction du dialogue, elle émane de l'interlocuteur qui fait autorité : elle est prononcée par Pietro Aretino, et non par Giovanni Fabbrini. Or, l'Arétin (pour reprendre la francisation traditionnelle de son surnom) s'est acquis une réputation européenne de « Fléau des princes » grâce à son abondante correspondance avec les grands de ce monde et porte de longue date un vif intérêt à la peinture : à Rome, il fréquentait Raphaël et Michel-Ange (avec lequel il a fini par se brouiller) et, une fois établi à Venise en 1527, il se lie d'amitié avec divers artistes, en particulier avec Titien, dont il assure efficacement la publicité littéraire par ses lettres. Fabbrini, lui, n'est en rien un amateur éclairé : homme de lettres de piètre renom, il ne s'intéresse pas particulièrement à la peinture, il la rabat systématiquement sur la littérature, il ne jure que par Michel-Ange.

1 Dolce 1557 : 34r : « Aret. Io stimo, che un corpo delicato debba anteporsi al muscoloso ».

Il va de soi que la préférence que l'Arétin du *Dialogue sur la peinture* affiche pour le corps « délicat » au détriment du corps « musculeux » n'est pas sans lien avec le regard que l'Arétin réel, décédé en 1556, portait sur Michel-Ange, Raphaël et Titien. De fait, dans la fiction du dialogue comme dans la réalité historique, l'Arétin se montre très critique sur les fresques du premier mais voue une grande admiration aux peintures du deuxième et surtout à celles du troisième. Ainsi, dans une phase plus avancée de la discussion, il reproche à Michel-Ange de ne peindre que des nus « musculeux et recherchés »[2] et loue Raphaël pour l'attention qu'il portait à la variété et à la convenance : le peintre prématurément disparu en 1520 avait une forte prédilection pour les nus « délicats », mais il recourait sans hésiter à des nus « recherchés » lorsque la scène l'exigeait[3] ; quant aux nus de Titien, il se pourrait qu'ils synthétisent délicatesse et musculosité aux yeux de l'Arétin – c'est du moins ce que laisse entendre le fait que le Fléau des princes ne les qualifie ni de délicats, ni de musculeux, dans le long éloge de son ami et « compère » par lequel il conclut la discussion.

La primauté du corps délicat sur le corps musculeux concerne au premier chef la pratique artistique, mais elle a aussi une portée théorique. Elle contribue en effet, nous allons le voir, à justifier une prise de position de nature polémique sur le degré de connaissance que les peintres doivent avoir de l'anatomie et, en particulier, de la musculature du corps humain. Elle véhicule ainsi, comme nous le découvrirons, une riposte feutrée puis véhémente aux recommandations que Vésale adresse aux peintres et aux sculpteurs dans les premières pages du Livre II de la *Fabrique du corps humain*, consacré aux

2 Dolce 1557 : 48r.
3 Dolce 1557 : 49v.

ligaments et aux muscles. Une telle riposte peut *a priori* paraître incongrue : l'Arétin ne savait sans doute pas le latin et n'était sûrement pas un érudit. Elle est en tout cas voilée : le nom de Vésale n'est jamais prononcé. Elle n'en est pas moins virulente : l'Arétin porte un jugement sévère sur les peintres qui tiennent absolument à montrer qu'ils connaissent l'anatomie sur le bout des doigts, comme le recommande Vésale. Elle n'a toutefois rien de surprenant dès lors qu'on en crédite Dolce, et non plus l'Arétin : le polygraphe connaît bien le latin et possède une vaste culture ; selon l'usage de l'époque, il omet souvent de donner le nom des auteurs qu'il cite ou auxquels il se réfère ; proche de Titien, il sait de source sûre que le grand coloriste vénitien, à la gloire duquel il écrit son *Dialogue sur la peinture*, n'est guère féru d'anatomie.

*

L'opposition entre la délicatesse et la musculosité apparaît bien avant que l'Arétin n'affirme la supériorité de la première sur la seconde. On en trouve en effet une toute première occurrence cinq pages plus tôt. La discussion vient alors d'aborder la deuxième partie constitutive de la peinture, à savoir le dessin ; comme de juste, elle se concentre sur la façon de dessiner le corps humain et donc sur la question de la beauté. Pour élaborer des corps qui soient parfaitement beaux, c'est-à-dire bien proportionnés, le peintre doit imiter la nature mais, explique l'Arétin, il ne saurait s'en contenter : il faut qu'il imite également « les belles figures de marbre ou de bronze des maîtres de l'Antiquité »[4]. Seule en effet l'imitation de la statuaire antique permettra au peintre de compenser une double imperfection inhérente à la nature : d'une part, aucun corps naturel n'est parfaitement beau dans toutes ses parties ; d'autre part, les corps naturels sont d'une diversité quasiment infinie puisque, comme le constate justement l'Arétin, « certains sont grands, d'autres petits, d'autres moyens ; les uns sont charnus, les autres maigres ; les uns délicats, les autres musculeux et robustes. »[5] Le peintre doit donc embellir et uniformiser

4 Dolce 1557 : 32r-v : « E parte si debbono imitar le belle figure di marmo, ò di bronzo de' Maestri antichi ».
5 Dolce 1557 : 30v-31r : « Onde alcuni se ne ueggono grandi, altri piccioli, altri mezani : altri carnosi, altri magri, altri delicati, altri muscolosi e robusti ».

les corps, ce qui revient à dire qu'il a pour office, non de reproduire l'humanité telle qu'elle est, mais de produire une humanité idéalisée et généralisée. À vrai dire, une telle conception de l'image du corps humain n'est pas neuve. Elle se trouve déjà, par exemple, chez Leon Battista Alberti : dans le *De pictura*, qui date de 1435-1436, le grand humaniste et théoricien des arts assignait à tous les hommes une même stature moyenne mesurant trois bras. Elle se retrouve en tout cas dans le Livre II de la *Fabrique* : parlant de la première planche qu'il destine explicitement aux « peintres et sculpteurs érudits »[6], Vésale précise qu'il a adopté, comme pour les planches suivantes, un canon unique, correspondant à « des hommes musculeux et, pour ainsi dire, "moyens" »[7].



Fig. 1 : *Fabrica*, 1e planche des muscles, p. 170

6 Vésale 1543 : 171 : « eruditos pictores, sculptoresque ».
7 Vésale 1543 : 171 : « in musculosis et quadratis, ut sic dicam, hominibus » (trad. J. Vons)

L’expression qu’il emploie trouve un écho incontestable dans les hommes « musculeux et robustes » de Dolce. Le canon anatomique que retient l’anatomiste est en effet généralisé et antiquisant, tout comme celui que préconise le polygraphe.

Même si elle se présente comme une constatation factuelle, l’opposition entre « délicat » et « musculeux et robuste » est bien loin de relever de l’évidence. Elle s’avère en effet sémantiquement bancale dès lors qu’on se reporte aux acceptions qui sont données pour les trois adjectifs qualificatifs dans le premier grand dictionnaire de la langue italienne. D’après le *Vocabolario della Crusca* (dont la première édition date de 1612), « muscoloso » et « robusto » ont l’un et l’autre un sens clair et univoque : le premier signifie « plein de muscles », le second, « fort, gaillard ». Par contre, « delicato » soulève des difficultés. Il est en effet polysémique : il signifie « doux au toucher, mou, lisse, contraire de rugueux ». De plus, aucune de ses acceptions ne fait de lui un antonyme exact de « muscoloso » : « delicato » ne signifie pas « peu musclé ». L’opposition est donc boîteuse. On se gardera cependant d’en déduire qu’elle est insignifiante. Elle contribue en effet, par-delà son illogisme, à instaurer une coupure entre deux catégories indissociablement tactiles et visuelles : d’un côté, la douceur, la souplesse et, pour reprendre un terme de critique d’art qui revient sept fois sous la plume de Dolce, la « morbidesse » ; de l’autre, la dureté et la rigidité. Il est vrai qu’au moment où l’Arétin énonce son constat sur la diversité des corps, la dureté et la rigidité ne sont pas encore explicitement mentionnées. Le lecteur pressent néanmoins que le corps « délicat » va se ranger dans la catégorie du doux et du mou, et le corps « musculeux et robuste », dans celle du dur et du rigide. Il pressent également que l’opposition entre la délicatesse et la musculosité va assumer, en dépit ou à cause de son boîtement, un rôle décisif dans la stratégie argumentative de Dolce : dans la suite du dialogue, elle jouera en défaveur de Michel-Ange et en faveur de Raphaël et surtout de Titien ; elle jouera aussi, mais secondairement, contre Vésale. C’est d’ailleurs Vésale, et non Michel-Ange, qu’elle prend pour cible la première fois qu’elle entre en action.

Entre le moment où elle apparaît sous la forme d’un constat objectif et le moment où elle se concrétise en une préférence subjective, l’opposition entre délicatesse et musculosité déclenche une première prise de distance par rapport aux recommandations que Vésale adresse aux « peintres, sculpteurs et modeleurs » dans les explications qu’il donne sur la première planche du Livre II[8]. À vrai dire, cette première prise de distance est si discrète qu’elle risque fort de passer inaperçue. Elle est pourtant, nous semble-t-il, indéniable. Elle prend place dans la réplique où l’Arétin, traitant toujours du dessin du corps humain, commence par établir deux distinctions de base : « Nous avons maintenant à considérer l’homme de deux façons, à savoir nu ou vêtu. Si nous le formons nu, nous pouvons le faire de deux manières, à savoir plein de muscles ou délicat, cette délicatesse étant ce que les peintres appellent «douceur» »[9]. L’Arétin énonce ensuite diverses prescriptions concernant le bon usage de la « délicatesse » (qu’il associe une fois à la « morbidesse ») et, secondairement, de la « robustesse ». Formulées en termes de convenance à l’âge, au sexe et à l’identité des personnages, ainsi qu’aux actions qu’ils accomplissent, ces prescriptions confinent toutes à la banalité. La dernière, aussi banale qu’elle paraisse, constitue néanmoins, sous des dehors feutrés, une amorce de riposte à Vésale. L’Arétin vient en effet de signaler que le peintre doit veiller à « ne pas introduire de discordance dans un même corps, c’est-à-dire à ne pas faire […] une partie musculeuse et l’autre délicate »[10] ; il ajoute alors, comme s’il faisait, à regret, une concession aux tenants du corps musculeux :

> Il est vrai que, si la figure accomplit une action exigeant un effort, porte quelque poids ou fait un mouvement du bras ou d’une autre partie du corps, il est indispensable que, dans la partie du corps qui accomplit l’effort, soutient le poids ou effectue le mouvement, certains muscles saillent beaucoup plus fortement que dans les parties au repos – mais pas à un point qui disconvienne[11].

8 Vésale 1543 : 171.

9 Dolce 1557 : 33r : « Aret. Ora habbiamo a considerar l’huomo in due modi, cioè nudo e uestito. Se lo formiamo nudo, lo possiamo far di due maniere : cioè o pieno di muscoli, o delicato : laqual delicatezza da Pittori è chiamata dolcezza. »

10 Dolce 1557 : 33v : « È anco da auertire a non discordare in un corpo stesso, cioè a non fare una parte carnosa, e l’altra magra, una muscolosa, e l’altra delicata ».

11 Dolce 1557 : 33v : « È uero, che facendo la figura alcun’atto faticoso, o portando qualche peso, o mouendo un braccio, o altra cosa ; in quella parte della fatica, del peso, e del mouimento, è mestiero, che salti in fuori alcun muscolo molto piu, che non fa nelle riposate, ma non tanto, che disconuenga ».

Or, une quinzaine d'années plus tôt, Vésale écrivait, à propos des deux premières planches du Livre II, explicitement destinées à l'instruction des artistes :

> [...] en plus d'une connaissance parfaite des os, ils doivent examiner avec le plus grand soin la fonction de chacun des muscles afin de savoir quand ils doivent représenter un muscle raccourci ou allongé, saillant ou affaissé, en ayant toujours devant les yeux cet axiome que, lorsqu'un muscle meut un os et l'attire (pour ainsi dire) vers son ventre, il devient plus court et beaucoup plus saillant et se contracte vers le milieu du ventre, alors qu'au contraire, lorsqu'un muscle laisse aller un os et que ce dernier est tiré dans la direction opposée à celle où l'attirait ce muscle, le ventre du muscle (c'est la partie à laquelle les artistes prêtent la plus grande attention) s'allonge, s'affaisse et n'est plus saillante[12].

À l'évidence, Dolce parle du même phénomène que Vésale : les muscles forment des saillies lorsqu'ils sont toniques ; les saillies s'atténuent ou disparaissent lorsqu'ils sont au repos. Force est toutefois de constater que le discours que le polygraphe tient sur ce phénomène diffère considérablement de celui que tenait l'anatomiste. Il va de soi que les divergences entre les deux discours s'expliquent en grande partie par la différence radicale entre l'approche scientifique que développait Vésale et l'approche artistique que développe Dolce : l'anatomiste s'intéressait au mouvement réel, à la « fonction » des muscles ; le polygraphe s'intéresse à un mouvement fictif, à la façon dont le peintre donne aux muscles des formes qui contribuent à produire une impression convaincante de mouvement ou d'effort tout en sauvegardant la délicatesse et sans doute aussi la beauté du corps. Il n'en demeure pas moins que deux des nombreuses différences qui séparent le discours de Dolce de celui de Vésale indiquent que le polygraphe prend ses distances par rapport à l'anatomiste. Il le fait discrètement, mais sciemment, comme le confirmera, sans doute possible, la réplique suivante de l'Arétin, dans laquelle la prise de distance feutrée tournera à la polémique ouverte.

12 Vésale 1543 : 171: « [...] prœter ossium accuratissimam cognitionem, summa diligentia cuiusque musculi munus perspectum ipsis esse debet, quo sciant, quando musculum aliquem aut breuiorem, aut longiorem, aut protuberantem magis, aut compressum depingere debeant, hoc axioma perpetuo ob oculos habentes, musculum, dum os mouet, idque (ut sic dicam) ad suum uentrem retrahit, breuiorem, multoque prominentiorem fieri, et ad ipsius uentris medium colligi, quum autem e conuerso musculus os dimittit, ipsumque os alio agitur, quam ab eo musculo duceretur, musculi uentrem (cui duntaxat illi artifices animum accommodant) produci ac subsidere, minimumque protuberare ». La traduction est de Jacqueline Vons.

La première différence à visée critique concerne l'ossature : Vésale mentionnait avec insistance les os, Dolce les passe totalement sous silence. Pour l'anatomiste, en effet, les modifications qui affectent les muscles sont finalisées à une motion effective des os. Pour le polygraphe, en revanche, ces modifications servent en priorité, avec d'autres facteurs, à déployer aux yeux du spectateur un mouvement fictif qui paraisse crédible ; elles ne sont donc pas explicitement rattachées aux os. En d'autres termes, la dureté affleure par le biais des os dans ce qu'écrit Vésale tandis que, dans ce qu'écrit Dolce, rien ne s'y réfère ni ne l'évoque.

La seconde différence à visée critique concerne l'attention que les artistes accordent ou doivent accorder aux muscles. Vésale constate un état de fait : à l'en croire, « la partie à laquelle les artistes prêtent la plus grande attention » est le ventre du muscle. Le contexte immédiat indique clairement à quelle raison répond cette prétendue focalisation : c'est le ventre qui, par sa contraction ou son relâchement, met l'os en mouvement ou le laisse en repos. Dolce, lui, se montre directif : loin de dresser un constat, il adresse au peintre une recommandation qui répond à un souci de convenance puisqu'elle porte, non sur une partie précise du muscle, mais sur une limite à ne pas dépasser. Le polygraphe conseille en effet au peintre de concentrer son attention, non sur le ventre en lui-même, mais sur l'ampleur de la saillie que les muscles forment dans un membre ou une partie du corps qui accomplit un mouvement ou un effort : cette saillie ne doit pas atteindre une ampleur excessive qui la rendrait inconvenante. Dolce préconise donc une modération de la saillie, mais il ne donne aucune précision quantitative : comme souvent, il situe la norme dans un moyen terme entre un défaut et un excès, mais il n'indique pas à partir de quelle ampleur la saillie d'un muscle confinerait à l'excès et pécherait par inconvenance. En tout cas, la recommandation qu'il adresse au peintre revient à bannir explicitement toute musculosité, même cantonnée à une partie du corps. Elle tend donc à exclure la dureté. Dolce ne le dit pas *expressis verbis*, mais, dans la réplique qui suit immédiatement, on va le voir, l'Arétin associe on ne peut plus ouvertement la musculosité à la dureté des os.

*

Une fois exposées ses prescriptions sur le bon usage de la délicatesse (et de la robustesse), l'Arétin proclame hautement sa préférence pour le corps délicat. Il est amené à le faire par une question que Fabbrini lui pose opportunément : « Puisque vous avez divisé le nu en musculeux et délicat, je voudrais que vous me disiez lequel des deux est le plus à apprécier[13] ». On connaît la réponse. Il vaut cependant la peine d'examiner de près l'argumentation que l'Arétin s'empresse de développer pour justifier une préférence aussi catégorique. Or, l'Arétin du dialogue est aussi prolixe que l'Arétin réel l'était dans ses lettres. Son argumentation occupe donc deux répliques consécutives. La première nous permettra d'élucider le boîtement sémantique de l'opposition entre le corps « délicat » et le corps « musculeux et robuste ». Elle nous permettra également de comprendre pourquoi la discrète prise de distance de Dolce par rapport à Vésale tourne désormais à une franche hostilité du polygraphe, sinon à l'égard de l'anatomiste lui-même, du moins à l'égard du savoir anatomique et de sa mise en œuvre par les peintres. Elle nous permettra enfin de découvrir une appréhension typiquement vénitienne du corps de peinture, qui s'attache plus à suggérer les formes qu'à les expliciter. Quant à la seconde réplique, elle consiste pour l'essentiel en une critique indirecte des nus de Michel-Ange : au nom de la primauté de la délicatesse, l'Arétin porte un jugement sévère sur les figures « musculeuses » et « recherchées » que produisent les épigones du maître – ce qui lui permettra de s'en prendre ultérieurement aux corps musculeux du maître lui-même. Étant donné que cette seconde réplique ne concerne plus guère l'histoire de la médecine, nous nous concentrerons sur la première :

> Pour ma part, j'estime qu'il faut préférer un corps délicat au corps musculeux. La raison en est que l'artiste a un plus gros effort à faire pour imiter les chairs que les os. Il n'y a en effet que de la dureté dans les os, tandis que les chairs, et elles seules, contiennent la tendreté qui constitue la partie la plus difficile de la peinture, à telle enseigne que très peu de peintres ont jamais su la rendre – ou la rendent de nos jours – de façon satisfaisante dans leurs productions. Ainsi, celui qui s'efforce de faire des muscles minutieusement recherchés cherche bien à montrer les os à leur place, ce qui est louable, mais il produit bien souvent un homme écorché, sec ou laid à voir. En revanche, celui qui fait un corps délicat suggère les os là où il le faut, mais il les recouvre doucement de chair et emplit ainsi le nu de grâce. Et si, à ce point, vous me disiez que les nus recherchés permettent de découvrir si le peintre s'y connaît en anatomie – partie dont le peintre a grand besoin car, sans l'ossature, il est impossible de former un homme et de le revêtir de chairs –, je vous répondrais qu'on s'en rend tout aussi bien compte d'après les suggestions ténues de reliefs infimes. Pour conclure, outre que l'œil, par nature, trouve plus d'agrément dans un nu racé et délicat que dans un nu robuste et musculeux, je vous renvoie aux productions des Anciens : pour la plupart, ils avaient accoutumé de faire leurs figures très délicates[14].

L'argumentation à laquelle l'Arétin recourt pour motiver sa préférence s'avère passablement déroutante. Elle commence en effet par un double glissement sémantique dont le moins qu'on puisse dire est qu'il requiert une explication : à l'opposition entre le corps délicat et le corps musculeux se substituent une opposition entre les chairs et les os, puis une opposition entre la tendreté et la dureté. On retrouve ainsi les deux catégories antagoniques dont nous avons annoncé qu'elles joueraient un rôle décisif dans le surclassement de Michel-Ange par Raphaël et surtout par Titien, mais il faut bien reconnaître que cette double reformulation de l'opposition entre délicatesse et musculosité est doublement aberrante si on la prend au pied de la lettre : elle établit une sorte d'équivalence entre les muscles et les os du corps musculeux ; elle situe ces muscles du côté de la dureté. Or, les muscles ne se confondent jamais avec les os, même s'ils en sont étroitement solidaires. De plus, aussi puissants et

13 Dolce 1557 : 33v : « Fab. Poi, che hauete diuiso il nudo in muscoloso e delicato, uorrei, che mi diceste, qual di questi due è piu da prezzarsi ».

14 Dolce 1557 : 34r-v : « Aret. Io stimo, che un corpo delicato debba anteporsi al muscoloso. e la ragione è questa, ch'è maggior fatica nell'arte a imitar le carni, che l'ossa : perche in quelle non ci ua altro, che durezza, e in queste solo si contiene la tenerezza, ch'è la piu difficil parte della Pittura, in tanto, che pochissimi Pittori l'hanno mai saputa esprimere, o la esprimono hoggidì nelle cose loro basteuolmente. Chi adunque ua ricercando minutamente i muscoli, cerca ben di mostrar l'ossature a luoghi loro : ilche è lodeuole : ma spesse uolte fa l'huomo scorticato, o secco, o brutto da uedere : ma chi fa il delicato, accenna gliossi, oue bisogna, ma gli ricopre dolcemente di carne, e riempie il nudo di gratia. E se uoi qui mi diceste, che ne' ricercamenti de' nudi si conosce, se il Pittore è intendente della Notomia, parte molto bisogneuole al Pittore ; perche senza le ossa non si puo formar ne uestir di carni l'huomo : ui rispondo, che'l medesimo si comprende ne gliaccennamenti e macature. E per conchiudere, oltre che all'occhio naturalmente aggradisce piu un nudo gentile e delicato , che un robusto e muscoloso, ui rimetto alle cose de gliantichi : iquali per lo piu hanno usato di far le lor figure delicatissime ».

toniques qu'ils soient, ils n'atteignent jamais à la dureté des os (sauf à parler métaphoriquement). La quasi-équivalence entre les muscles et les os du corps musculeux est donc à comprendre en un sens figuré qui n'aurait sans doute pas déplu à Vésale. Elle permet en effet à l'Arétin d'évoquer, sans entrer dans des considérations anatomiques et physiologiques qui manqueraient de vraisemblance dans une conversation entre amateurs, l'étroite solidarité physique et fonctionnelle qui lie les muscles aux os, aussi bien lorsque les muscles se contractent pour imprimer un mouvement aux os, que lorsqu'ils se relâchent pour laisser les os en repos. Il n'est d'ailleurs pas exclu que, lorsqu'il prête à l'Arétin cet étrange apparentement des muscles aux os et à la dureté, Dolce ait en ligne de mire l'axiome dont Vésale parle dans le passage du début du Livre II que nous avons cité plus haut. L'anatomiste y insiste en effet, à l'adresse des artistes, sur l'indéfectible solidarité des muscles et des os : juste après avoir affirmé que les artistes doivent non seulement posséder « une connaissance parfaite des os », mais aussi « examiner avec le plus grand soin la fonction de chacun des muscles », il leur enjoint d'« avoir toujours devant les yeux » l'axiome qui veut qu'un muscle fait saillie ou s'aplatit selon qu'il meut un os ou ne le meut pas. Transposé dans le langage peu précis d'une conversation qui évite le plus possible les termes techniques, le propos de Vésale peut fort bien se formuler en une identification des muscles aux os. On comprend ainsi pourquoi la dureté glisse des os aux muscles.

Dès lors qu'on prend en compte l'imprécision langagière inhérente à un dialogue qui fuit tout pédantisme, on saisit sans difficulté ce que l'Arétin veut dire quand il affirme, quelques lignes plus loin, que le peintre « qui s'efforce de faire des muscles minutieusement recherchés cherche à montrer les os à leur place, ce qui est louable ». En toute rigueur, l'affirmation est inexacte : le peintre ne montre jamais « les os à leur place », sauf lorsqu'il peint un squelette. Elle est exacte, en revanche, si on rattache « montrer » à ce qui, depuis l'Antiquité, est reconnu comme l'un des pouvoirs les plus surprenants de l'image de peinture, à savoir sa capacité paradoxale de donner à voir un objet par le moyen des obstacles qui le dérobent à la vue. De fait, si le peintre détermine avec une netteté suffisante les limites et les terminaisons des muscles, et s'il donne à ces muscles un relief suffisant, il fournit *ipso facto* au spectateur des informations visuelles qui lui permettront d'évaluer avec justesse l'emplacement, la forme et les dimensions des os que recouvrent et qu'actionnent ces muscles. Or, cette monstration des os par les muscles ne s'exerce que si deux conditions sont remplies : il faut d'abord que le peintre ait une bonne connaissance de l'ossature, de la musculature et de leur interaction ; il faut ensuite que les muscles eux-mêmes soient bien apparents, voire proéminents, ce qui n'est le cas que dans les corps musculeux. On comprend donc que l'Arétin mentionne nommément l'anatomie un peu plus loin et qu'il établisse une équivalence entre « musculeux » et « recherché ». On comprend également qu'il passe sous silence les corps émaciés, qui laissent pourtant affleurer les os bien plus directement que ne le font les corps musculeux. Une telle omission s'explique en effet par les présupposés esthétiques qu'il a précédemment exposés : il a postulé que le peintre embellit toujours la nature – ce en quoi il s'écarte de la pratique effective puisqu'on trouve parfois des corps décharnés dans la peinture italienne du XVI[e] siècle.

En tout état de cause, le compliment que l'Arétin adresse au peintre qui parvient à « montrer les os à leur place » grâce à « des muscles minutieusement recherchés », se retourne aussitôt en critique : après avoir loué l'artiste pour son art de donner à voir les os par le truchement des muscles, l'Arétin lui adresse, dans la même phrase, un grave reproche. Le recours à une musculature « minutieusement recherchée » présente en effet, à ses yeux, un inconvénient rédhibitoire : il a pour conséquence que le peintre « produit bien souvent un homme écorché, sec ou laid à voir ». Le reproche est à prendre d'autant plus au sérieux que l'un des trois adjectifs qualificatifs que l'Arétin emploie pour le formuler ne peut pas ne pas retenir l'attention. L'adjectif « écorché » est certes à entendre au figuré puisqu'un nu musculeux n'est pas à proprement parler « écorché », mais, étant donné que l'Arétin mentionne dans la phrase suivante l'anatomie en tant que discipline « dont le peintre a grand besoin », l'adjectif « écorché » prend un sens très concret.

On peut en effet tenir pour quasiment certain qu'il renvoie aux trois premières planches du Livre II de la *Fabrique*, qui montrent, au sens propre, des écorchés vus de face ou de profil. En toute rigueur, rien ne prouve que Dolce renvoie ici à la *Fabrique* : comme on l'a signalé, il ne nomme jamais Vésale. Il y a toutefois, entre le commentaire que Vésale donne de la première de ces trois planches et le reproche que l'Arétin adresse au peintre qui fait des musculatures « minutieusement recherchées », une analogie inversée et une parenté dénivelée qui tendent fortement à prouver que le polygraphe se réfère bel et bien à l'anatomiste et qu'il le fait sur un mode franchement polémique.

L'analogie inversée concerne le processus d'élaboration de l'image. Un reflet en miroir s'instaure entre, d'une part, les explications que Vésale fournit sur la préparation qu'il a fait subir au corps que montre la planche et, d'autre part, la description que l'Arétin donne de la production, par le peintre, d'un corps empreint de délicatesse. L'anatomiste procède en effet par ablation : il a « réséqué la peau avec la graisse, et la membrane charnue avec tous les nerfs, veines et artères superficiels qui pourraient s'y



Fig. 2 : *Fabrica*, 2e planche des muscles, p. 174

trouver[15] ». Le peintre, au contraire, procède par apport : après avoir « suggéré les os » aux bons endroits, « il les recouvre doucement de chair », affirme l'Arétin, qui précise un peu plus loin : « sans l'ossature, il est impossible de former un homme et de le revêtir de chairs ». Or, la métaphore d'un habillage progressif à partir des os n'est pas neuve : elle remonte à un passage d'Alberti que Dolce connaît sûrement puisque, dans la suite de la discussion, il mentionne la traduction italienne du *De pictura* parue à Venise en 1547. De plus, l'opposition entre un processus qui enlève et un processus qui ajoute est bien attestée dans les débats artistiques de l'époque : dans une lettre que Dolce connaît tout aussi sûrement puisqu'elle a été publiée en 1549 ou 1550, Michel-Ange faisait un usage fortement polémique de cette opposition afin d'établir la supériorité absolue de la sculpture qui taille la pierre sur la pseudo-sculpture qui modèle de la terre et qu'il assimilait dédaigneusement – et injustement – à la peinture. Dolce recourt donc à des instruments langagiers peu originaux. Toutefois, l'exploitation fortement polémique que Michel-Ange faisait de l'opposition entre le processus qui enlève (« per forza di levare ») et celui qui ajoute (« per via di porre ») incite vivement à penser que Dolce est tout aussi polémique quand il fait dire à l'Arétin que le peintre « recouvre de chair » les os ou « revêt » l'homme « de chairs ». Il reprend en effet l'opposition de Michel-Ange, mais il en change du tout au tout la portée : il la fait jouer en faveur du peintre qui procède à un apport de chair et contre l'anatomiste qui procède à une ablation progressive des divers éléments recouvrant ou constituant les muscles. Il y a donc tout lieu de penser que c'est bien Vésale qui est visé quand Dolce dénonce, par le truchement de l'Arétin, les nus de peinture qui ressemblent à des « écorchés » en raison de leur musculature « minutieusement recherchée ». De tels nus donnent en effet au spectateur l'impression, pour paraphraser Vésale, qu'en ont été réséqués la peau, la graisse, la membrane charnue ainsi que tous les autres éléments superficiels.

À cette analogie inversée s'ajoute une parenté lexicale dénivelée. Vésale et Dolce emploient, chacun de son côté, un terme provenant du nom latin « caro,

15 Vésale 1543 : 171 : « cutis [*erratum pro* cutem] cum adipe carneaque membrana, et omnibus in superficie extantibus neruis, uenis et arteriis, si quæ sunt, resecui ». Traduction de Jacqueline Vons.

carnis » (qui signifie « chair, viande »). Le spécialiste de la dissection utilise ainsi l'adjectif dénominatif latin, auquel il donne un sens précis : il s'en sert pour spécifier l'un des éléments qu'il a réséqués, à savoir une membrane qu'il qualifie de « charnue ». L'amateur d'art, par contre, utilise le substantif italien traduisant le nom latin ; il l'emploie indifféremment au singulier ou au pluriel et lui donne un sens vague : il s'en sert pour désigner génériquement tout ce qui vient recouvrir les os, muscles y compris. On retrouve donc les deux niveaux de langue que nous avons déjà repérés : d'un côté, l'exactitude de l'exposé savant ; de l'autre, l'imprécision de la conversation ordinaire. Une telle dénivellation linguistique est en tout cas instructive. Elle vient en effet concrétiser l'opposition entre ablation et apport : à chaque étape de la dissection, l'anatomiste enlève des éléments différents, dont chacun a droit à un nom spécifique ; le peintre, lui, appose sur les os une matière ou une substance indifférenciée que le vocable « chair(s) » suffit à désigner dans sa globalité. Au demeurant, l'indifférenciation lexicale de la matière ou de la substance que le peintre est censé apporter constitue un excellent équivalent langagier du traitement pictural qui, comme nous le verrons pour finir, donne de la délicatesse au nu parce qu'il recourt à la suggestion imprécise bien plus qu'à la monstration explicite.

Un troisième et dernier indice confirme – ou tend à confirmer – que Dolce se réfère à Vésale sur un mode polémique. Le polygraphe prête en effet à son porte-parole une prise de position pour le moins ambiguë sur la connaissance que le peintre doit avoir de l'anatomie. De prime abord, pourtant, l'Arétin semble bien préconiser une parfaite maîtrise : il affirme, on l'a vu, que l'anatomie constitue « une partie dont le peintre a grand besoin ». À bien y regarder, cependant, on s'aperçoit qu'il adopte un point de vue beaucoup plus mitigé, voire franchement réservé. De fait, l'affirmation concernant le « grand besoin » que le peintre a de l'anatomie prend la forme d'une remarque incidente à l'intérieur d'une longue phrase qui opère un déplacement du savoir anatomique aboutissant à une dépréciation de ce savoir. La phrase transfère en effet la connaissance de l'anatomie, sinon de l'artiste au spectateur, du moins des compétences du premier à la perception visuelle que le second a de ces compétences : feignant de répondre à une objection de Fabbrini, l'Arétin laisse entendre que ce qui compte vraiment en matière d'anatomie, ce n'est pas que le peintre la maîtrise pleinement, mais que le spectateur ait l'impression que le peintre en possède une bonne connaissance. On ne saurait camper sur des positions plus différentes de celles que Vésale défendait dans sa présentation des deux premières planches du Livre II : après avoir interpellé les « peintres et sculpteurs érudits » à propos des « hommes musculeux et, pour ainsi dire, "moyens" » qu'ils donnent à voir dans leurs œuvres, l'anatomiste proclamait qu'il est du devoir des artistes, non seulement de posséder « une connaissance parfaite des os », mais aussi d'« examiner avec le plus grand soin la fonction de chacun des muscles ». Dolce prend décidément le contre-pied de Vésale.

L'Arétin est avare de précisions sur le nu non musculeux qui montrera au spectateur que « le peintre s'y connaît en anatomie » : il se contente de deux vocables pour le qualifier. Il parvient cependant à bien faire comprendre à quelle sorte de nu il pense. Les deux vocables qu'il emploie ont en effet, l'un comme l'autre, un sens clair et précis, même si le second est quasiment impossible à traduire : « accennamento » signifie « suggestion » ; « macatura », qui appartient au lexique de la critique d'art, désigne d'infimes modulations du relief, faites de renflements et de creusements si ténus que l'œil les perçoit à peine. L'emploi de ces deux vocables montre donc efficacement à quoi l'Arétin et, à travers lui, Dolce sont sensibles dans le traitement du corps nu en peinture : ce qui retient l'attention du polygraphe et de son porte-parole, ce sont de discrètes inflexions dans le contour du tronc et des membres, de légers assombrissements ou éclaircissements à tel ou tel endroit du corps, des nuances à peine perceptibles dans la couleur de la peau. En d'autres termes, l'un et l'autre préfèrent la suggestion à l'explicitation, la retenue à l'insistance. Un nu conforme à leur commune préférence permettra-t-il au peintre de faire montre d'une connaissance approfondie de l'anatomie ? Et permettra-t-il au spectateur de bien voir l'ossature sous tout ce qui la recouvre ? Il est permis d'en douter. Ce qui est indubitable, en revanche, c'est que le terme « chair » est parfaitement approprié à un tel nu. Il renvoie en effet à une matière ou à une substance indifférenciée ou peu différenciée, qui n'affleure sur le pourtour et à la surface du corps que par des modulations infinitésimales. Rien à voir avec les contours franchement sinueux, les forts contrastes entre zones claires et zones

sombres ou les insistants bombements et renfoncements qui caractérisent le nu musculeux.

On comprend pourquoi l'Arétin qualifie d'emblée de « délicat » le nu dans lequel priment « les suggestions ténues de reliefs infimes » qu'il évoque trois pages plus loin. Un tel nu a en effet la particularité de ne pas faire affleurer la dureté des os par le truchement de muscles produisant de fortes proéminences séparées par de forts creusements. Il se situe donc bel et bien du côté de la douceur, de la souplesse et de la morbidesse, et non du côté de la dureté et de la rigidité. Par conséquent, il est bien, à la lettre, « délicat ». Dès lors, le boîtement sémantique de l'opposition entre le corps délicat et le corps musculeux se résorbe dans la mesure où il apparaît maintenant pleinement justifié : un nu non musculeux est empreint de délicatesse. Et on ajoutera qu'en raison justement de sa délicatesse, ce type de nu produit une intense impression de vie – ce qui joue en faveur de Titien, qui acquiert rapidement une grande renommée pour son art de produire des chairs dotées de vie ; ainsi s'explique que les dernières pages du *Dialogue sur la peinture* soient consacrées à un éloge enthousiaste du grand coloriste vénitien.



*

Un mot d'artiste rapporté par Dolce nous servira de conclusion. Il porte sur le saint Sébastien qui figure dans un tableau d'autel de Titien datable vers 1520-1525, aujourd'hui conservé au Vatican. Le peintre Antonio Pordenone aurait dit de ce saint : « J'estime que, dans ce nu, Titien a mis de la chair, et non des couleurs »[16]. Selon les canons de beauté d'aujourd'hui, le saint Sébastien en question est peut-être un peu enveloppé, mais il a assurément de la « délicatesse » au sens où l'entendait Dolce.

16 Dolce 1557 : 57r : « Ilqual San Sebastiano essendo il Pordonone andato a uedere, hebbe a dire, io stimo, che Titiano in quel nudo habbia posto carne, e non colori ».

AUTEUR

Maurice Brock,
Professeur honoraire d'histoire de l'art moderne au CESR
brock@univ-tours.fr

BIBLIOGRAPHIE

- Dolce Lodovico, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa Pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto Pittore si acconuengono ; con esempi di pittori antichi, & moderni : e nel fine si fa mentionne delle uirtù e delle opere del Diuin Titiano*, Venise, Giolito, 1557.
- Vésale André, *Andreæ Vesalii Bruxellensis, scholæ medicorum Patavinæ professoris, de Humani corporis fabrica Libri septem*, Bâle, Johannes Oporinus, 1543.
- *Vocabolario degli Accademici della Crusca, con tre indici delle voci, locuzioni, e prouerbi Latini, e Greci, posti per entro l'Opera*, Venise, Alberti, 1612.

ILLUSTRATIONS

Remerciements au département d'histoire de la santé de la Bibliothèque interuniversitaire de santé Pôle médecine (Université Paris Cité) pour les illustrations du traité *De humani corporis fabricalibri.*

Fig. 3 : Titien, Vierge à l'Enfant avec deux anges et six saints, Vatican, Pinacothèque, huile sur bois transposée sur toile,vers 1520-1525 , détail de saint Sébastien.

4

Philip Verheyen (1648-1710), professeur d'anatomie à Louvain

Francis Van Glabbeek et Maurits Biesbrouck

Quelques notes biographiques

Philip Verheyen (23 avril 1648 - 28 janvier 1710) naquit à Verrebroek, un petit village au nord de Sint-Niklaas, en Flandre Orientale. Le jour suivant sa naissance, il fut baptisé dans l'église paroissiale. D'origine modeste, il était le fils d'un agriculteur Thomas Verheyen (+ 1658) et de Joanna Goemans, et ses premiers biographes supposent qu'enfant il a travaillé comme valet. Dès son jeune âge, Philip se fit remarquer par sa mémoire extraordinaire, qui lui permettait de réciter par cœur le prêche de la messe du dimanche. Le curé Joannes Jaspers le prit sous sa protection et lui apprit ses premiers mots de latin. En 1672, il fut envoyé à Louvain ou il étudia les lettres pendant trois ans au collège de la Trinité[1], puis la philosophie au *Pedagogium Lilii*. Reçu *primus* au concours opposant les futurs licenciés ès arts de Louvain[2], il entreprit des études de théologie dans le but de suivre les traces de son mentor et de devenir prêtre. Mais à la suite d'une infection, il dut être amputé d'une jambe, ce qui rendit le sacerdoce impossible.

Est-ce pendant sa convalescence qu'il s'initia au dessin d'anatomie en copiant les planches du *De humani corporis fabrica de Vésale*, et les plâtres des figures antiques ? Quoi qu'il en soit, en mai 1678, il commença des études en médecine, d'abord à Louvain. Le 1er février 1681, il obtint le grade de licencié et donc la possibilité d'exercer la médecine et de vivre de son travail. En mars

1 Verheyen 1713: b r°-b4 r°.
2 Bruneel 1987.

1682, il quittait la ville pour Leyde, où il suivit les cours de Charles Drelincourt[3]. Il y rencontra Antoon Nuck[4], Govart Bidloo[5], Steven Blankaart[6], le savant Antoni van Leeuwenhoek[7], et assista aux célèbres dissections publiques annuelles de Frederik Ruysch à la guilde des chirurgiens d'Amsterdam[8]. Il y découvrit aussi l'influence encore très forte de la philosophie de Spinoza (1632-1677), par le biais des lectures, discussions et commentaires, qui étaient alors les moyens privilégiés pour diffuser et échanger les savoirs.

En 1683, il retourna à Louvain où il épousa Maria-Anna vanden Zype, soeur de Franciscus vanden Zype, ou Zypaeus (professeur de chirurgie de Louvain), qui mourut six ans plus tard. Le 31 août 1689, il fut élu *rector magnificus* par le conseil universitaire. Il enseigna l'anatomie à Louvain à partir de 1689 et la chirurgie à partir de 1693, et y pratiquait aussi la médecine pour les pauvres. En 1693 il épousa Philippina van Goedenhuyzen, qui lui donna quatre enfants. La même année il publia à Louvain un ouvrage monumental, *Corporis humani Anatomia*, écrit dans un style très clair, selon une méthode facilement compréhensible, et illustré de plusieurs dizaines de gravures sur cuivre. Pour ses dissections, il utilisait des corps de criminels exécutés et de soldats laissés sur les champs

3 Charles Drelincourt (Paris 1633-Leyde 1697), professeur de médecine à l'Université de Leyde, en succession de Jan Antonides van der Linden. Il fut plusieurs fois recteur de cette université.
4 Antonius Nuck (Hardewijk 1560-Leyde 1692), lecteur et professeur d'anatomie à La Haye puis à Leyde.
5 Govert Bidloo (Amsterdam 1649-Leyde 1713), élève de Frederik Ruysch, lecteur en chirurgie à La Haye, puis professeur d'anatomie à Leyde. Il fut le médecin personnel de Guillaume III d'Orange-Nassau, stathouder hollandais et roi d'Angleterre. Son *Anatomia* fut illustrée par Gérard de Lairesse.
6 Steven Blankaart (Middelburg 1650-Amsterdam 1704), médecin, iatrochimiste, s'intéressa à la médecine des enfants et démontra l'existence des vaisseaux capillaires.
7 Antoni van Leeuwenhoek (Delft 1632-1723), savant commerçant, perfectionna le microscope.
8 Frederik Ruysch (La Haye 1638-Amsterdam 1731) étudia la médecine à Leyde, sous Johannes Van Horne (1621-1670) et Franciscus Sylvius (1614-1672), et se lia avec Jan Swammerdam (1637-1680) et Reinier de Graaf (1641-1673). Il obtint le doctorat en 1664 et enseigna l'anatomie et la botanique à l'*Athenaeum illustre* d'Amsterdam. Sa collection de pièces anatomiques fut acquise par le tsar Pierre le Grand.

de bataille. Parfois il employait des organes frais d'animaux. Il faisait aussi des autopsies légales. Vers 1695 il put réunir assez d'argent pour payer le titre de *doctor medicinae* pour lequel il avait fait déjà trois *disputationes* en 1683.

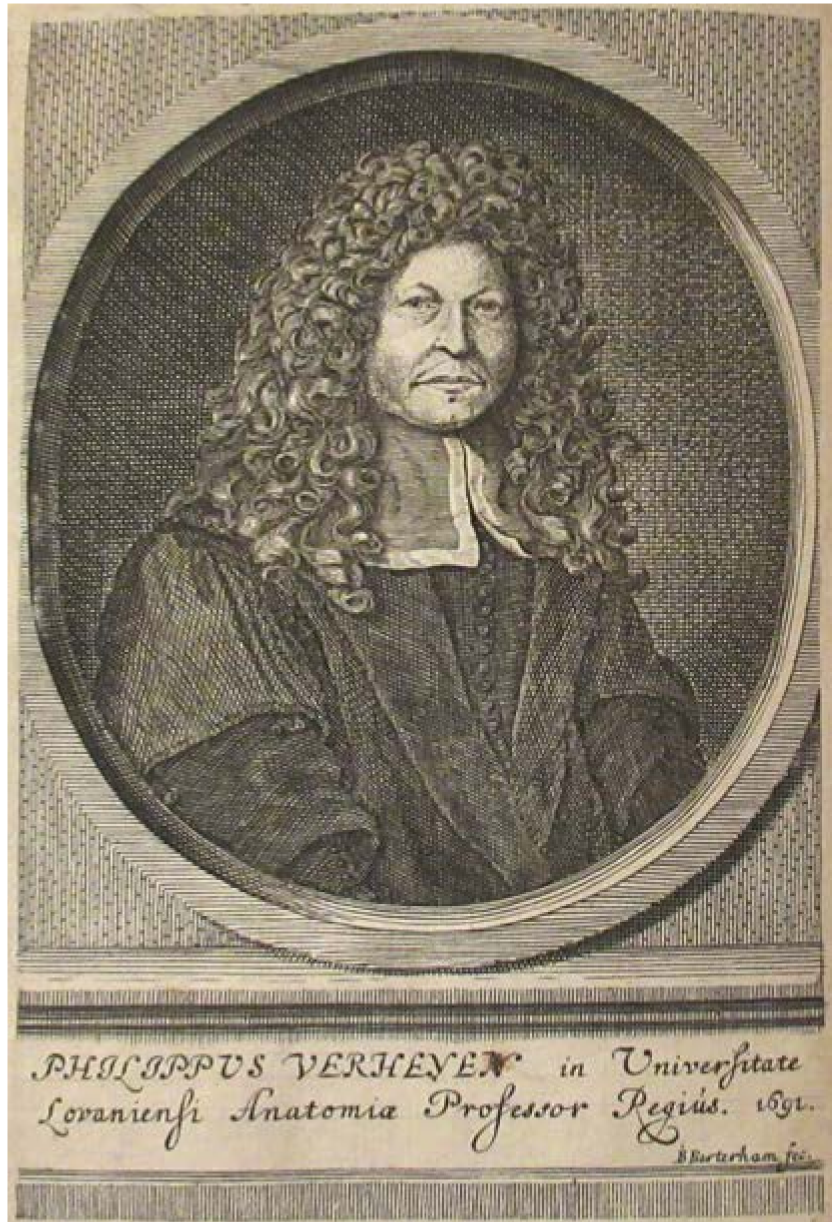


Fig. 1 Portrait de Philippus Verheyen par B. Berterham, *Corporis humani anatomia*, 1693 (coll. personnelle).

Il mourut à Louvain le 28 janvier 1710 et fut enterré deux jours plus tard au cimetière Saint Michel (Sint-Michielskerhof)[9], le cimetière des pauvres, bien que son titre de *rector magnificus* de l'Université lui eût donné le droit d'être enterré dans l'église. Son testament se limitait à une épitaphe, rédigée par lui-même : *Philippus Verheyen. Medicinae Doctor & Professor / Partem suis materialem hîc in cimaeterio condi voluit / Ne templum deshonestaret, aut nocivis halitibus inficeret.* R. I. P. [10], mais elle fut remplacée par l'inscription suivante : *D.O.M. Philippus Verheyen quondam prima philosophiae palma clarus, Medicinae Doctor Anatomiae, ac Chirurgiae Professor Regius, editis Anatomiae voluminibus etiam posthumis, tota Europa clarissimus, obscurum in coemiterio locum delegit. Obiit, victurus semper, animo apud Superos, fama apud mortales. Anno aetatis 61, Domini MDCCX die XXVIII Januarii* R.I.P. [11].

Selon les registres paroissiaux, l'église, construite à Louvain en 1165, fut démolie en 1778 et le cimetière fut abandonné[12]. Ses restes ont disparu, alors que le tombeau du curé Jaspers se trouve toujours dans l'église Sint-Laurentius à Verrebroek, situé au Verheyenplein. En 1862, son buste en bronze, par Lecherf (Bruxelles), fut installé tout près de l'église, avec une inscription latine sur le socle au côté gauche et sa traduction en néerlandais au front :

> AERE / PUBLICO ET PRIVATO / ARCHEOLOGICUS COETUS / DITIONIS WASIAE / CONSTRUXIT / ET CONSECRAVIT / MDCCCLXII. PHILIPPUS VERHEYEN / NATUS IN VERREBROECK / IX. KAL MAI MDCXLVIII / ANATOMIAE SCIENTIA CLARUS / MEDICINAE DOCTOR / PROFESSOR LOVANIENSIS / OBIIT LOVANII / V . KAL. FEBR. MDCCX

9 L. Van Bogaert 1981: 810.

10 Portal 1770: 151 (« Philippus Verheyen, docteur et professeur en médecine a voulu que son corps soit enterré ici dans le cimetière pour ne pas déshonorer le temple de Dieu ni l'empester par des vapeurs infâmes »).

11 Van Raemdonck 1862: 62 (« Ph. Verheyen, jadis célèbre pour avoir eu le premier prix de philosophie, docteur en médecine, professeur royal en anatomie et en chirurgie, célébré dans l'Europe entière, ses volumes sur l'anatomie ayant aussi été édités à titre posthume, a choisi un lieu obscur dans le cimetière. Il mourut le 28 janvier 1710, âgé de 61 ans, mais il vivra toujours, chez les dieux par son talent, chez les mortels, par sa renommée. Qu'il repose en paix ».).

12 Boonen 1880 : 449-450.

À l'occasion du tricentenaire de sa mort, on planta un tilleul et on lui dressa une statue en pierre calcaire sur la façade de l'hôtel de ville de Louvain. Tels sont les rares hommages officiels rendus à l'un des plus grands anatomistes de son temps.



Fig. 2
Statue de Philippus Verheyen, Hôtel de Ville de Louvain par Michel Abeloos : Verheyen tient son livre dans la main droite et un humérus dans l'autre (photo : F. Van Glabbeek)

L'œuvre écrite

Les ouvrages de Philip Verheyen le rendirent célèbre dans son pays aussi bien qu'à l'étranger, mais ils sont maintenant rares dans les bibliothèques. On les cherche parfois en vain (*Bibliotheca Osleriana, Printing and the Mind of Man*) ; les grands catalogues (*p.e. Hunterian Library of Glasgow*) ne mentionnent souvent que son seul livre sur l'anatomie (1693 et éditions ultérieures). On peut citer quatre ouvrages parus sous son nom.

1° Un résumé de médecine pratique, ***Compendii theoriae practicae in quatuor partes distributi, pars I et II*** (Lovanii, apud Hieronymum Nempaeum, 1683, 165 p.). L'ouvrage contient une courte description des maladies les plus graves de la tête et de la poitrine, incluant l'étude de leurs causes, leur importance, et leurs traitements. Il est dédié aux professeurs Laurentius Peters et Adrianus Wolfs, et aux « docteurs et professeurs de la Faculté de médecine de l'Université de Louvain ». Deux parties seulement sur les quatre envisagées ont paru. La première compte 17 chapitres, portant sur des questions qui relèveraient aujourd'hui de la neurologie et de la psychiatrie, tandis que les neuf chapitres de la deuxième partie concernent essentiellement le cœur et les poumons. L'ouvrage connut cinq éditions entre 1683 et 1717.

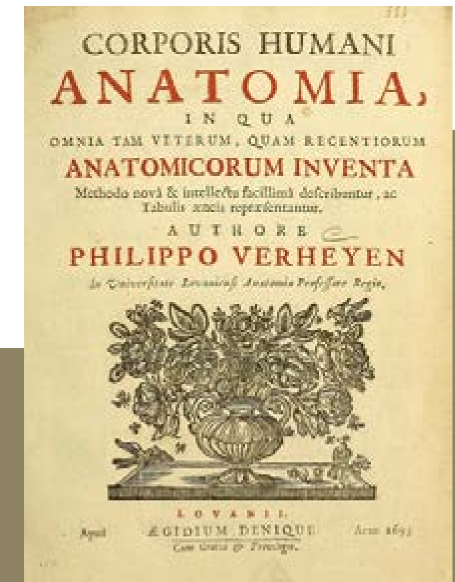


Fig. 3
Page de titre de la première édition du *Corporis humani anatomia* de Verheyen, Louvain, 1693 (coll. personnelle).

2° Le grand traité d'anatomie du corps humain, ***Corporis humani Anatomia in qua omnia tam veterum, quam recentiorum anatomicorum inventa methodo nova & intellectu facillima describuntur, ac tabulis aeneis repraesentantur*** (Lovanii, Apud Egidium Denique, 1693), qui connut plus de vingt éditions en quelques années[13]. Ce travail monumental présente un texte de 300 pages suivi d'un index de dix pages, divisé en sept traités (*Tractatus*), avec 29 planches gravées sur cuivre (les éditions postérieures en compteront 42). Les textes liminaires comprennent une épître dédicatoire (*epistola*) adressée au Dieu qui s'est fait homme pour sauver le genre humain, où abondent les citations de la Bible et de Mathieu, suivie du portrait de l'auteur par B. Berterham, avec une souscription *Philippus Verheyen in Universitate Lovaniensi Anatomia Professor Regius*, 1691, et d'une lettre au lecteur débutant par l'aphorisme hippocratique *Ars longa, vita brevis.* L'autorisation de publication (*Censura*) datée du 27 janvier 1693 (*VI. Kalend. Feb.*) placée sur la dernière page du traité confirme que l'auteur est encore *medicinae licentiatus*, et n'a donc pas encore reçu le grade de docteur. Composé de sept traités, l'ouvrage présente un plan composite : à une présentation des parties similaires selon une tradition plus philosophique qu'anatomique (traité I), succèdent trois traités qui suivent le sens de la dissection (II : ventre inférieur ; III thorax ; IV : tête). Les trois derniers traités reviennent à une description plus vésalienne par systèmes (V : os ; VI : muscles ; VII : vaisseaux).

13 Voir bibliographie.

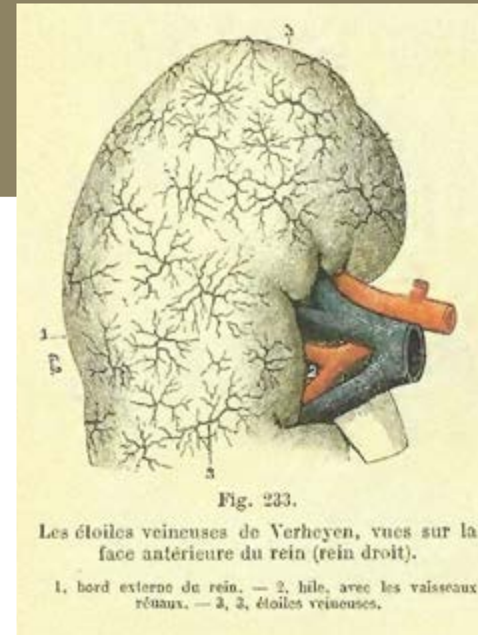


Fig. 4
Les étoiles de Verheyen dans L. Testut, *Traité d'anatomie humaine*, Paris, Octave Dion, 1895, t. III, p. 376, fig. 233

Les problèmes de nomenclature ne sont pas ignorés ; Verheyen serait ainsi le premier à nommer le puissant tendon qui va au calcanéum à l'arrière du pied *chorda Achillis*[14]. Des notes marginales externes et internes constituent une sorte de sommaire de la matière traitée dans les chapitres ou renvoient aux planches, abondamment légendées ; le dessinateur comme le graveur ne sont pas nommés. Aucune référence à Galien, ni même à Vésale (sauf peut-être dans le réemploi d'images) ; mais les descriptions appuyées sur des observations et citations de contemporains, tels Sténon, De Graaf, Bartholin, Blancard, Willis etc., les échanges d'opinions et les controverses montrent une nouvelle méthode de construire et d'enseigner les connaissances anatomiques. Le traité de Verheyen devint un ouvrage « standard »[15], au point de remplacer dans l'enseignement les *Institutiones anatomicae* de Caspar Bartholin, et les références à son ouvrage sont multiples. Dans *L'art de disséquer méthodiquement les muscles du corps humain* (Paris, Delaguette, 1749), l'anatomiste Guichard Joseph Duverney (1648-1730) consacre un chapitre aux *Petits muscles de Verheyen* (p. 97-98), dans lequel il décrit les petits muscles intrathoraciques qui font partie du diaphragme, notamment la *pars sternalis*, commençant du côté dorsal au processus xiphoïde et rayonnant vers le côté ventral sur le centre tendineux

14 Voir article « *chorda Achillis* (Verheyen 1693) ou le tendon d'Achille entre anatomie et mythologie », dans ce même numéro.
15 Eimas 1990: 233, n°663.

du diaphragme. Et dans le Traité d'anatomie humaine, tome troisième (Paris, Octave Doin, 1895), Léon Testut (1849-1925) appelle les veines superficielles sus-pyramidales des reins « les étoiles veineuses de Verheyen »[16], d'où partent les veines interlobulaires qui se dirigent vers la substance médullaire.

Jan Palfijn (1650-1730), étudiant de Verheyen, anatomiste et obstétricien renommé, l'appelle son « ami de cœur » (*Verheyen, myn boesemvrind*) dans le traité *Heelkundige ontleeding van 's menschen lichaam* (Leyden, Jan en Hendrik vander Deyster, 1733), et lui emprunte des planches pour ses propres écrits, tout comme Bernardus Van Nieuwentijdt.

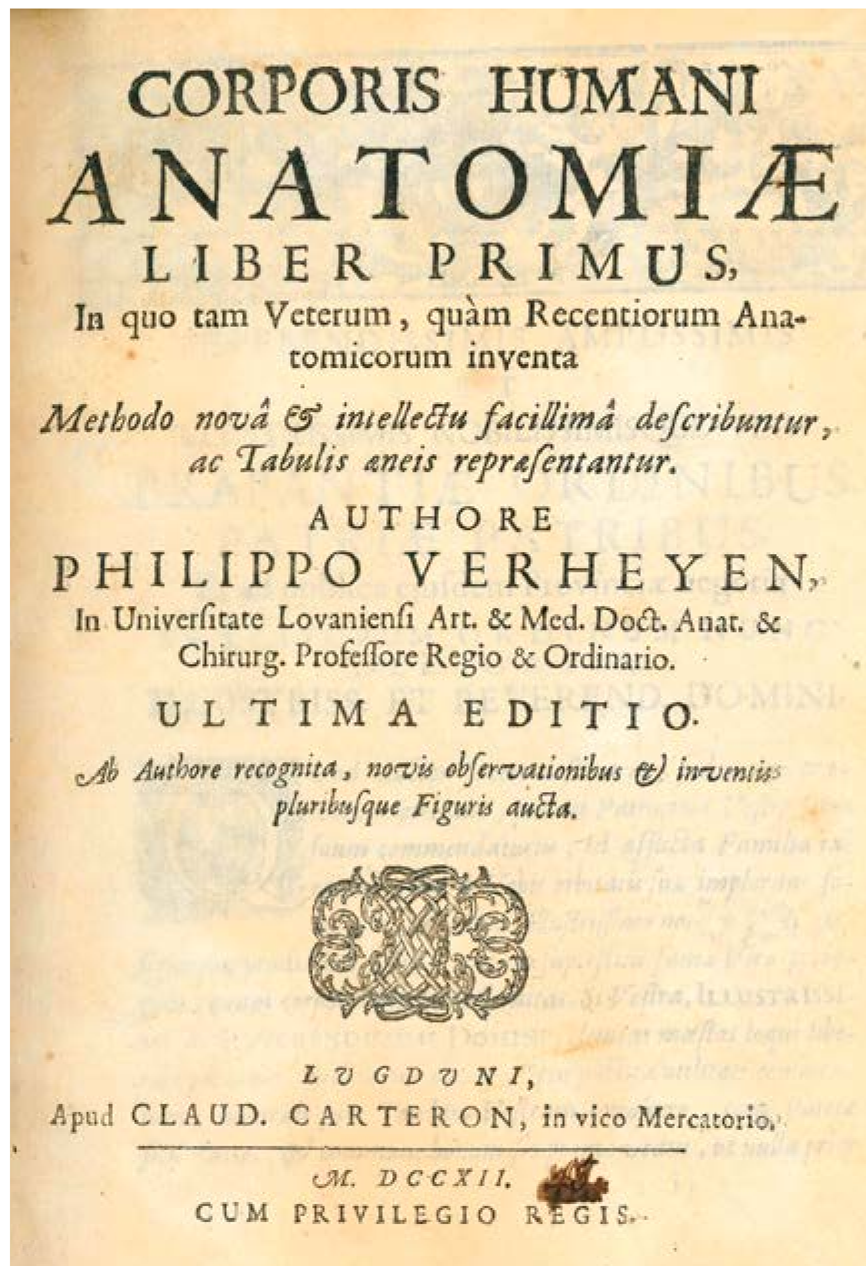
3° En 1710 fut publié, pour la première fois, un « supplément anatomique », ***Supplementum anatomicum sive anatomiae corporis humani liber secundus*** *In quo partium solidarum Libro primo descriptarum Usus & Munia explicantur. Accedit descriptio Anatomica partium Foetui & recenter nato propriarum. Item Controversa de Foramine Ovali inter Authorem, & D. Mery. Authore Philippo Verheyen In Universitate Art. & Med. Doct. Anat. & Chirurg. Professore Regio & Ordinario. Opus variis figuris illustratum, Bruxellis, Apud Fratres t'Serstevens, Bibliopolas*. 1710. Le privilège du roi daté de Bruxelles le 5 juillet 1707, signé par Loyens, confirme que Verheyen était devenu docteur en médecine. Dans une nouvelle lettre au lecteur, l'auteur explique que l'écriture de ce supplément lui a demandé beaucoup de temps parce qu'il traite de sujets difficiles, entre autres des organes de la génération, et qu'entretemps il a travaillé à une nouvelle édition de son *Corporis humani Anatomia* qu'il voit comme son *liber primus*. Comme l'*Anatomia*, l'ouvrage se termine par des controverses, ici entre Philip Verheyen et Jean Méry, chirurgien, membre de l'Académie des sciences de Paris, portant sur la fonction du *foramen ovale* et sur la circulation sanguine chez le fœtus[17].

16 Testut 1895: fig. 233; repris par Elaut 1933: 432 (non illustré) et par Van Bogaert 1981: 815 (non illustré).

17 Voir à ce sujet Eimas 1990: 233, no. 663.

L'*Anatomia* comme le *Supplementum*, ensemble ou isolés, ont connu plus de vingt éditions en moins de trente ans, à Louvain, Leipzig, Bruxelles, Cologne. L'édition la plus complète est celle de 1713, réalisée à Cologne (Coloniae, Apud Balthazarem Ab Egmond & Socios). Le titre *Anatomiae corporis humanae* est suivi de la mention *Liber primus* ; le commentaire indique qu'il s'agit d'une nouvelle édition, revue par l'auteur, avec de nouvelles observations et inventions, augmentée de plusieurs figures, et qu'elle est accompagnée d'un second livre ou *Supplementum*. Le *liber primus* contient les remarques (*animadversiones*) de Verheyen sur Frederik Ruysch, les commentaires par R. Vieussens sur les chapitres 9 et 10 du Tractatus III, et des extraits de lettres aux professeurs de médecine exerçant à Padoue, Bologne et Londres ; le liber secundus, une dissertation par R. Vieussens sur la structure et la fonction de l'utérus et du placenta et des explications de J. J. Manget sur la fonction du foramen ovale. La préface adressée aux édiles du Brabant est suivie d'une courte biographie de Verheyen, *Compendium vitae clarissimi authoris*, sans nom d'auteur, en quatre pages (f° b1r-b2v), probablement la plus ancienne, écrite seulement deux ans après sa mort, qui a servi de modèle à toutes les études ultérieures. On y relève encore plusieurs éloges en vers, son épitaphe, un compliment au collège de médecins de Bruxelles, une lettre au lecteur (*lectori salus*) signée Verheyen et un nouveau privilège du roi, fait à Paris le 23 juin 1711, signé *Delaunay Sindic*. L'Anathomia a été traduite en néerlandais en 1711, *Anatomie oft ontleedkundige beschryvinge van het menschen lichaem* par Andreas Dominicus Sassenius, avec une introduction *Tot den goed-jongstigen Leser* et enrichie de 42 planches (publiée chez t'Serstevens, Bruxelles) et connut plusieurs traductions en allemand, *Anatomie oder Zerlegung des menschlichen leibes* (1714, 1722, 1731 et 1741)[18].

18 La bibliothèque de médecine É. Aron (Faculté de médecine de Tours) possède deux éditions lyonnaises rare de 1712 (http://www.bvh.univ-tours.fr/Dionis) : une *Anathomia* avec la mention *Ultima editio ab authore recognita, novis observationibus & inventis pluribusque figuris aucta* (sans les figures annoncées), et un *Supplementum*, chez Claude Carteron, in vico Mercatorio.



CORPORIS HUMANI

ANATOMIÆ

LIBER PRIMUS,

In quo tam Veterum, quàm Recentiorum Anatomicorum inventa

Methodo novâ & intellectu facillimâ deſcribuntur, ac Tabulis aneis repræſentantur.

AUTHORE

PHILIPPO VERHEYEN,

In Univerſitate Lovanienſi Art. & Med. Doct. Anat. & Chirurg. Profeſſore Regio & Ordinario.

ULTIMA EDITIO.

Ab Authore recognita, novis obſervationibus & inventis pluribuſque Figuris aucta.

LVGDVNI,

Apud CLAUD. CARTERON, in vico Mercatorio.

M. DCCXII.

CUM PRIVILEGIO REGIS.

Fig. 5 Page titre *Corporis humani anatomiæ Liber primus*. Lyon- Carteron, 1712 (Bibl. E. Aron, fac. Médecine, Tours)

4° Enfin, son dernier ouvrage, ***Vera historia de horrendo sanguinis fluxu ex oculis naribus auribus et ore*** (Lovanii, apud Michaelem Zangrium, 1708) fut immédiatement résumé et traduit anonymement en français, *Guerison miraculeuse d'une Hémorragie surprenante, ou perte de sang par les Yeux, par les Narines, par les Oreilles & par la Bouche… tirée d'une plus ample Relation de la même guerison composée en latin par Monsieur Philippe Verheyen* (Louvain, chez Michel de Zangre, 1709). Ces symptômes plus qu'alarmants indiquent une fracture de la base du crâne, qui même aujourd'hui, dans la plupart des cas, est suivie d'une mort inévitable. Le cas rapporté est celui d'un jésuite, Joannes Baptista Onraet, guéri après « l'intervention » de Saint François Xavier (1506-1552), en son temps également jésuite et missionnaire aux Indes et au Japon. La discussion par Philip Verheyen doit servir à réfuter les objections qui ont été faites à ce sujet. Il s'agit donc d'un ouvrage plus théologique que médical. D'autres ouvrages ont été attribués à Verheyen, dont une *Dissertatio de febribus* (Louvain, Denique, 1692), qui serait son premier livre. En fait, il s'agit d'une erreur d'attribution dont l'origine serait un exemplaire conservé à la bibliothèque universitaire de Gand, avec une mention manuscrite sur la feuille de garde *Hic liber compositus est, a clariss. D° Verhaijen*, très peu convaincante et sans doute cause du malentendu. Un examen des textes liminaires montre que l'auteur du livre est Nicolaus Lambertus Thelen de Maastricht, qui fit imprimer sa thèse de 327 pages, défendue le 7 Octobre 1692, pour obtenir le doctorat en médecine de l'université de Louvain.

Signalons enfin l'existence probable de textes de Verheyen encore manuscrits ou inédits, comme des lettres, des dissertations, etc., incidemment mentionnés dans des biographies ou dans des ouvrages contemporains, qui restent à découvrir.

AUTEURS

◊ **Francis Van Glabbeek,**
professeur d'anatomie fonctionnelle et orthopédique,
Faculté de médecine, Anvers,
chirurgien orthopédiste au CHU d'Anvers,
Francis.VanGlabbeek@uza.be

◊ **Maurits Biesbrouck,**
Par M.D., biologie clinique et transfusion sanguine,
Roeselare,
historien de la médecine,
maurits.biesbrouck@scarlet.be

BIBLIOGRAPHIE

- Boonen Willem, *Geschiedenis van Leuven. Geschreven in de jaren 1593 en 1594* (ed. Edward van Even), Leuven, H. Vanbiesem en A. Fonteyn, 1880.
- Bruneel Claude, « *Le Primus* de Louvain au XVIIIe siècle », *Revue du Nord*, t 69, n°274, juillet-septembre 1987, p. 575-589. DOI : https://doi.org/10.3406/rnord.1987.4313
- Choulant Johann Ludwig, « Philip Verheyen », dans *Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung nach ihrer Beziehung auf anatomische Wissenschaft und bildende Kunst*, Leipzig, Rudolph Weigel, 1852, p. 34 et 248-249.
- Eimas Richard, *Heirs of Hippocrates*, Iowa City, University of Iowa Press, 1990.
- Elaut Léon, « *De Corporis Humani Anatomia* van Filip Verheijen, alsmede een critisch-historische bijdrage tot de anatomie van het urogenitaal stelsel », dans *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde*, Gent, Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal-en Letterkunde, 1933, p. 417-469.
- Hoornaert Louis, *Philip Verheyens verheerlijking. Beschrijving der Feestelijkheden*, St. Nikolaas, J. Edom, 1862.
- Lindeboom G. A., *Dutch Medical Biography*, Amsterdam, Rodopi, 1984.
- Portal Antoine, « Philippus Verheyen », dans *Histoire de l'anatomie et de la chirurgie*, Paris, chez Fr. Didot le jeune, 1770, p. 151-162.
- Suy Raf, « Philip Verheyen (1648-1710) and his *Corporis Humani Anatomiae* », *Acta chirurgica Belgica*, 2007, 107 (3), p. 343-354.
- Testut Léo, *Traité d'anatomie humaine*, tome troisième, Paris, Octave Dion, 1895.
- Van Bogaert Ludo, « Verheyen, Philippus, hoogleraar in de anatomie », *Nationaal Biografisch Woordenboek*, IX, Koninklijke Academiën van België, Brussel, Palais der Academiën, 1981.
- van den Corput Edouard, « Verheyen, Philippe », in August Hirsch, *Biographisches Lexikon der hervorragenden Aerzte aller Zeiten und Völker*, Vol. VI, Wien und Leipzig, Urban & Schwarzenberg, 1888.
- van Raemdonck Jean, *Levensbeschrijving van Philip Verheyen*, St. Nikolaas, Besturende Kommissie van den Oudheidskundigen kring van het Land van Waes, [1862].
- Verheyen Philip, *Corporis humani Anatomia in qua omnia tam veterum, quam recentiorum anatomicorum inventa methodo nova & intellectu facillima describuntur, ac tabulis aeneis repraesentantur*. Lovanii, Apud Egidium Denique, 1693 (éd. princeps).
  - *Corporis humani Anatomia.* Lovanij, expensis Berardini Gessari, 1706 (portrait semblable à celui de la première édition, mais redessiné par un autre artiste A. M. Je.).
  - *Anatomie oder Zerlegung des menschlichen leibes*, Leipzig, Thomas Fritschen, 1708.
  - *Anatomie oft ontleed-kundige beschryvinge van het menschen lichaem* par Andreas Dominicus Sassenius, Bruxelles, t'Serstevens, 1711 (avec une introduction *Tot den goed-jongstigen Leser* et 42 planches).
  - *Anatomiae corporis humanae, liber primus et Supplementum.* Coloniae, Apud Balthazarem Ab Egmond & Socios, 1713 (précédé de *Compendium vitae clarissimi authoris*). Nouvelle édition.

5

Chorda Achillis (Verheyen 1693) ou le tendon d'Achille entre anatomie et mythologie

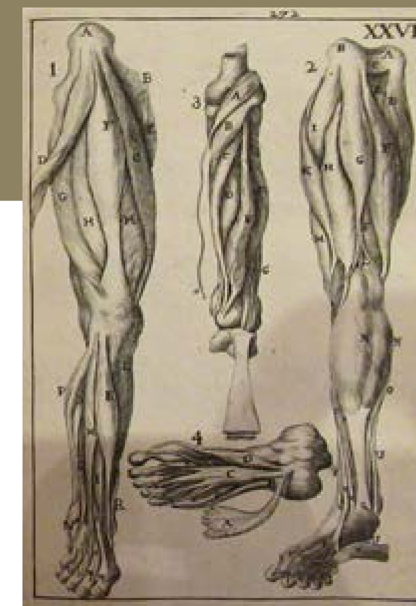
Jacqueline Vons et Francis Van Glabbeek

Désigné depuis Hippocrate et Galien comme le plus grand tendon du corps humain, réputé pour sa robustesse, le tendon calcanéen ne paraît cependant pas avoir de nom spécifique dans la littérature médicale avant la fin du XVIIe siècle ; c'est en 1693 plus précisément que Philip Verheyen, professeur d'anatomie à Leyde et à Louvain, auteur renommé d'un vaste traité *Corporis humani Anatomia* en sept traités, indexa pour la première fois une figure de ce tendon (item Q, planche XXVI, p. 272) par une périphrase mythologique *chorda Achillis* (Fig. 1, 2), après en avoir donné une description anatomique précise :

> NN Le muscle sural, ou gastrocnémien, externe, est pour ainsi dire double, aussi certains le nomment « le jumeau ». Il prend son origine, sous le poplité, de chacun des processus du tibia, et a un ventre très charnu, qui se termine dans la partie inférieure de la jambe en un tendon très vigoureux.
> OO Le muscle sural interne, dit *solaeus* par certains, originaire du processus postérieur de la fibula descend en se développant progressivement en un ventre très volumineux, qui, dans la partie inférieure de la jambe se termine dans le solide tendon étroitement attaché au précédent et formant avec lui une corde tendineuse, la plus grande et la plus solide de tout le corps, qui s'insère sur le côté postérieur du talon ; des convulsions et d'autres accidents graves surviennent généralement à la suite d'une lésion de ce tendon. Il est parfois nommé « le tendon d'Achille » et « le grand tendon » par Hippocrate[1].

1 Verheyen 1693: 269. Suralis, sive gastrocnemius, externus, quasi geminus est, ideoque nonnullis gemellus dictus NN. Nascitur sub poplite ab utroque processu Tibiæ, habetque ventrem admodum carnosum qui infra suram desinit in tendinem validissimum. Suralis internus, quibusdam *solæus*, exteriori suiacet [sic] OO. Hic a posteriori fibulæ processu enatus sensim descendendo extenditur in ventrem valde latum, qui infra suram cedit in tendinem validum priori arctissime connatum, cum eoque constituit *chordam tendineam*, totius corporis maximam et validissimam, calcis lateri posteriori insertam ; cuius læsioni convulsione aliaque gravia accidentia supervenire solent. Vocatur passim *chorda Achillis*, et ab Hippocrate *tendo magnus* (trad. J. Vons).
Le terme latin *chorda* est un calque du grec χορδὴ (littéralement, boyau, corde). Cf. italien *Chorda* chez Léonard de Vinci, in Piro 2019 : 114-116, 118. Autre synonyme : *funis* (corde).

Fig. 1 et 2
Verheyen *Anathomia* 1693 :
Planche et index (détail).



N, N *Suralis externus, aliàs gemelli.*
O, O *Musc. suralis internus, aliàs solæus.*
P *Tendo musculi plantaris.*
Q *Chorda Achillis.*
R *Flexor pollicis.*
S *Tibiæus posticus.*
T+ *Flexor longus digitorum.*
V *Flexor brevis digitorum.*
U *Peronæus posticus.*

Même s'il ne s'agit peut-être pas d'une création authentique — l'auteur précisant que cette expression se rencontre "parfois" (*passim*) —, on peut se demander quel processus a conduit Verheyen à établir un lien entre le tendon le plus résistant du corps humain et la figure mythique d'Achille, et par quel concours de circonstances cette dénomination s'est développée essentiellement dans un milieu médical, avant de devenir une image banale, qui s'est imposée pendant près de trois siècles en latin, dans sa traduction en français et dans d'autres langues.

L'enquête que nous avons menée dans les textes a montré que les interprétations récentes de l'expression éponyme sont à prendre avec recul : l'histoire de la déesse Thétis plongeant son fils Achille (demi-mortel par son père Pélée, roi de Phtie) dans l'eau du Styx pour le rendre invulnérable en le tenant par le « talon », peut certes expliquer la mort du héros frappé par une flèche au seul endroit vulnérable de son corps, et être à l'origine d'un emploi métaphorique de l'expression, le talon d'Achille désignant tout point faible, physique ou psychologique, d'un individu, mais cette notion de vulnérabilité, si vulnérabilité il y a, s'applique difficilement au tendon. On pourrait se contenter d'y voir une confusion lexicale entre deux

termes latins, le classique *talus*[2] (os de la cheville, et par extension "cheville") et le *talo*, plus tardif, qui a remplacé progressivement le latin *calx* (talon), ou un transfert de proximité, ou encore une fable illustrant la fragilité du destin humain.

◊ *L'anatomie et l'explication rationnelle du récit homérique*

Une interprétation différente peut être proposée à partir de textes anatomiques de la Renaissance qui associent Achille et le tendon encore innommé. La première description morphologique minutieuse de ce tendon est due à André Vésale (1514-1564), dans le chapitre LIX du deuxième livre du *De humani corporis fabrica* (p. 245 et 246) de 1543 consacré aux muscles extenseurs du pied. Vésale note qu'à l'arrière de la jambe, peu avant son insertion, le tendon s'écarte quelque peu du tibia et laisse un espace creux (*cavitas*) triangulaire dont la base formée par le tendon est proéminente par rapport à l'axe vertical du tibia. C'est par ce creux, dit-il, que les bouchers font passer un bâton en travers pour transporter les bœufs ou les moutons abattus et qu'Achille « fit passer une corde à travers la jambe d'Hector, et traîna son corps autour des murailles de Troie en l'ayant attaché à son char, comme l'a chanté Homère »[3].

Si la comparaison avec le chevillard du boucher est une image visuellement forte, bien que destinée sans doute à rejoindre la mythologie des temps passés pour les jeunes générations, la référence homérique provient du chant XXII de l'*Iliade*, vers 396-404, que nous citons dans la belle traduction de Leconte de Lisle (1866) :

> Il parla ainsi, et il outragea indignement le divin Hektôr. Il lui perça les tendons des deux pieds, à l'arrière, entre le talon (*pternè*) et la cheville (*sphura*), et il y passa des courroies. Et il l'attacha derrière le char, laissant traîner la tête. Puis, déposant les armes illustres dans le char, il y monta lui-même, et il fouetta les chevaux, qui

2 *Le jeu des talus* est une variété de jeu d'osselets dans Erasme, *Talorum lusus, Opus familiarum Colloquiorum*, Basileæ, J. Frobben et J. Hervagius, 1529.

3 *Fabrica* II, chap. LIX: 246: .. paulo ante insertionem tendo a tibiæ osse procul abscedit triangulam efformans cauitatem, cuius basis est longitudo calcis extra tibiæ ossis rectitudinem prominentis.

> s'élancèrent avec ardeur. Et le Priamide Hektôr était ainsi traîné dans un tourbillon de poussière, et ses cheveux noirs en étaient souillés, et sa tête était ensevelie dans la poussière, cette tête autrefois si belle que Zeus livrait maintenant à l'ennemi, pour être outragée sur la terre de la patrie[4].

Il ne s'agit pas simplement d'un acte destiné à venger la mort de Patrocle tué auparavant par Hector et attaché lui aussi au char du vainqueur jusque sous les murs de Troie, le corps entravé par des courroies « aux chevilles, autour des tendons » (*para sphuron, amphi ténontas,* παρὰ σφυρὸν ἀμφὶ τένοντας, *Iliade* XVII, 290), mais d'une mutilation post mortem volontaire consistant à « transpercer » le tendon.

◊ *La preuve par la dissection*

L'interprétation du texte par Vésale résiste-t-elle à l'examen ? Il est en fait très difficile de percer le tendon avec la pointe d'un glaive sans le couper transversalement et il est pratiquement impossible ensuite d'insérer une lanière à travers cette incision. Traverser l'espace creux observé entre le tendon et le tibia et y insérer latéralement une lanière semble une explication plus plausible. De fait, le récit de la mort d'Hector devient un lieu commun dans le cadre de la description anatomique du tendon, toujours innommé cependant, avec des références quasi constantes à Vésale, de Realdo Colombo (1516-1559)[5] à Riolan le Jeune (1577-1657)[6] jusqu'à IJsbrand van Diemerbroek (1609-1674). Caspar Bauhin de Bâle (1560-1624) y consacre une longue note marginale et cite les autorités modernes Vésale, Colombo, Fallope[7]. De toutes ces anecdotes ressort l'analogie, aussi morphologique que fonctionnelle, entre le tendon calcanéen et la « lanière de bœuf » supportant de tirer un cadavre derrière un char. Aucun de ces textes ne montre que l'affirmation de Vésale ait été vérifiée.

4 Dans l'*Iliade*, Achille a poursuivi Hector autour de Troie, l'a tué de face, en l'atteignant au creux entre la jugulaire et la clavicule, l'a outragé, lui a percé les tendons des deux jambes pour y passer des courroies de cuir (ἀμφοτέρων μετόπισθε ποδῶν τέτρηνε τένοντε/ ἐς σφυρὸν ἐκ πτέρνης, βοέους δ᾽ ἐξῆπτεν ἱμάντας, avant de le ramener dans son camp. Il traina ensuite le cadavre trois fois par jour autour du tombeau de Patrocle pendant 12 jours.

5 Colombo (Baldo) 2014: 422-423.

6 Riolan 1629: 771.

7 Bauhin 1605: 1205.



La dissection réalisée par Francis Van Glabbeek au laboratoire d'anatomie de l'Université d'Anvers permet de vérifier la justesse du procédé décrit par Vésale et la résistance du tendon alors que le corps est tracté par des lanières de cuir.

À GAUCHE
Fig.3 : Thétis plongeant Achille dans le Styx (Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, t. 1, frontispice, La Haye, 1762)

CI-DESSOUS
Fig. 4 : Achille traînant Hector derrière son char
Peigne en os sculpté
(1er s. avant J.C.).
Musée archéologique de Tarente



L'observation de cet espace creux, entre tibia et tendon, permet à l'anatomiste de proposer une explication rationnelle à un récit où le merveilleux l'emporte sur les faits historiques. C'est l'endroit où reposent déjà les doigts de Thétis, qui tente de rendre son fils immortel dans l'eau du Styx, épisode mythologique tardif qui ne figure pas dans l'*Iliade*, mais dans un poème latin, l'*Achilléide* de Stace, et qui a inspiré nombre d'artistes. Sur les dessins, peintures ou médailles qui en font état, on peut constater que Thétis tient fermement son fils par la

À DROITE : Fig 5b
Right human leg with a pair of scissors situated anteriorly of the Achilles tendon.

CI-DESSOUS : Fig. 5c-5d
Right human leg with a macroscopic and detailed view illustrating the position of a 8 mm sisal rope in front of the Achillis tendon.

EN BAS À DROITE : Fig 5 f
Dissected right human leg showing the anterior position of the 8 mm sisal rope under traction in relation to the Achillis tendon.









Photos et légendes. Francis Van Glabbeek

cheville, plus précisément par l'articulation composée de l'extrémité du tibia, du *talus*, et du calcanéum (*os calcis* : « os du talon »), plus adaptée d'ailleurs à la prise que l'os du talon seul. Le duel entre Hector et Achille, tous deux vêtus d'armes d'origine divine et protégés chacun par une divinité de l'Olympe, aurait pu se prolonger longtemps, si Zeus n'avait pesé les destins de l'un et de l'autre. Annoncé, prophétisé, le destin d'Achille était de mourir ; la flèche du dieu Apollon -ou celle de Pâris guidée par Apollon-devait donc nécessairement atteindre le seul endroit vulnérable, en position postéro-latérale.

De ce récit, la postérité a privilégié non pas la résistance du tendon (qui eût pu porter alors le nom d'Hector), mais l'idée implicite que nul n'échappe à son destin. Alors que Vésale et les humanistes de la Renaissance considèraient Homère comme une autorité historique aussi respectable qu'Hippocrate en médecine, un changement considérable se fit jour au siècle suivant dans le regard critique que l'on portait sur l'Antiquité et sur les figures mythologiques.

De l'*Homericus Achilles* au tendon éponyme

Dans la vaste Querelle des Anciens et des Modernes, touchant les lettres et les sciences[8], le personnage d'Achille apparaît polyvalent et ambigu tout au long du XVIIe siècle : archétype du guerrier, Achille est un prénom masculin fréquent et une référence banale dans la littérature encomiastique ou dans des épîtres dédicatoires ; la mort d'Achille, héros amoureux et galant, devient dans la littérature française un thème tragique traité par Bensérade (*La mort d'Achille*, 1636), ou par Corneille (*La mort d'Achille*, 1673). En même temps, une critique savante et philologique des « fables » de l'antiquité se met en place, pour retrouver une vérité historique ou morale derrière l'allégorie, ou pour dénoncer une suite d'erreurs d'interprétations. Pierre Bayle (1647-1706) réunit autour de son projet d'un *Dictionnaire historique et critique* un réseau européen de savants, parmi lesquels de très nombreux médecins du parti des Modernes, entre autres Charles Drelincourt (1633-1697), dont Philip Verheyen avait suivi les cours à Leyde. Drelincourt, fils d'un pasteur de la religion réformée, diplômé de l'Université de Montpellier en 1654, nommé médecin des armées sous Turenne, et médecin ordinaire du roi Louis XIV en 1659, avait quitté Paris en 1668 pour Leyde. Il fut nommé sur la chaire de médecine qui était vacante depuis le décès de Jean-Antonides van der Linden en 1664, puis sur la chaire d'anatomie, succédant à Jean Van Horne, et devint le médecin personnel de Guillaume d'Orange. Auteur d'un grand nombre de publications, il entretint de très fréquentes controverses écrites avec ses détracteurs ; excellent helléniste (son *Discours* en tant que recteur et doyen de l'Université de Leyde fut prononcé en grec, dans le grand auditorium de l'université le 9 mars 1689), il publia en 1693, un *Homericus Achilles*[9], présenté comme une critique historique et philologique exhaustive des contradictions, ajouts et mensonges colportés par les versions du mythe d'Achille au fil des siècles, qui fut célébré avec enthousiasme par Bayle. Peu respectueux des codes d'honneur, violent et emporté par la colère, le demi-dieu Achille y apparaît comme un simple mortel, brutal et grossier, ce dont témoigne le jugement de Bayle à l'article « Achille » dans la première édition du *Dictionnaire historique et critique* (Rotterdam, Reinier Leers, 1697)[10] :

> Au reste, le traînement de ce cadavre, les discours qu'Achille tint à Hector prêt à expirer, la liberté qu'il accorda à qui voulut d'insulter et de frapper ce corps mort, cette âme vénale qui se laissa ainsi persuader à force de riches présens (sic), de rendre à Priam le corps de son fils, sont des choses si éloignées, je ne dirai pas de la vertu héroïque, mais de la générosité la plus commune, qu'il faut nécessairement juger ou qu'Homère n'avait aucune idée de l'héroïsme, ou qu'il n'a eu dessein que de peindre le caractère d'un brutal. Il nous représente Achille qui souhaite d'avoir assez de brutalité pour manger crue la chair d'Hector[11].

Un tel jugement moral n'est pas isolé ; dès le début de la Querelle des Anciens et des Modernes, les critiques littéraires en France et dans les milieux calvinistes hollandais s'en prennent aux textes homériques dont ils dénoncent les invraisemblances, le manque de goût esthétique, autant que l'absence de moralité, au nom d'une conception « progressiste » des mœurs au cours de l'histoire.

8 Duris 2016.

9 Drelincourt 1693; 18 éditions entre 1693 et 1696. Voir Hummel 2001: 107-121.

10 McKenna 2013: 237-248.

11 Bayle 1697 : « article *Achille* ». Ces jugements nourrissent le camp des Modernes contre les Anciens et se retrouvent en 1715 dans la fameuse *Querelle d'Homère* à la suite des traductions de l'*Iliade* par Madame Dacier et Antoine de La Motte en 1714. Voir Duris 2016.

La critique de Drelincourt a pour but d'établir la « vérité » historique, de rappeler qu'aucune fiction ne peut libérer l'homme de son destin. L'indexation du grand tendon par *chorda Achillis* pourrait-elle alors s'inscrire dans cette tendance, comme un euphémisme, un jeu (*ludicrum*) d'érudits, dont Drelincourt donne d'autres exemples, pour rappeler l'inhumanité du héros grec, et sa juste punition ? Ce n'est qu'une hypothèse. Toutefois, c'est précisément dans ce réseau européen de médecins, philosophes et hommes de science partageant une culture commune et désireux d'élaborer un savoir historique critique, que l'on relève les premières dénominations éponymes, en même temps que s'établit la synonymie entre *chorda* et *tendo*. En France, le chirurgien Jean-Louis Petit (1674-1750) utilise l'expression le *tendon d'Achille* dès la première édition de *l'Art de guérir les maladies des os* en 1705[12] ; Lorenz Heister (1683-1758), disciple de Bidloo et d'Albinus, professeur d'anatomie et de chirurgie à l'université d'Altdorf en Bavière, décrit l'insertion du tendon qu'il nomme tantôt *tendo Achillis*, tantôt *chorda Achillis* dans les éditions successives d'un *Compendium anatomicum*[13]. Le grand traité de myologie de Bernhard Siegfried Albinus (1697-1770), *Tabulæ sceleti et musculorum corporis humani* publié à Leyde, chez J. et H. Verbeek en 1747, indexe lui aussi les tendines *Achillis* aux deux jambes (Tabula I, items ν,ν,ν) : https://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/page?00483&p=113 L'expression se répand rapidement par le biais des travaux et des thèses de médecine[14], comme dans la dissertation inaugurale médico-chirurgicale de Joannes C. Müller, *De tendinum affectibus* publiée à Francfort, chez Sigismond Gabriel Alex en 1734. Enfin, dans le glossaire de l'édition de 1776 de l'*Exposition anatomique de la structure du corps humain*, Jacques-Bénigne Winslow (1669-1760) indexe le tendon par le nom latin *chorda Achillis* et en donne simultanément la traduction en français *tendon d'Achille* (p. 452).

Cette brève incursion dans la mythologie, la littérature et les textes médicaux montre que l'histoire de la médecine, indissociable des circonstances et des milieux qui la font évoluer, se situe à la confluence de plusieurs courants dans la société et se construit en même temps que celle des idées et des mots.

12 Petit 1705: 156.

13 Heister 1728: 188. Voir Musil et alli, 2010: 421-427.

14 L'adverbe *passim* (« parfois ») figure dans la description de la *chorda Achillis* dans toutes les éditions du traité de Verheyen, sauf dans celle de 1706, p. 242, où il est remplacé par *vulgo* (« communément »).

AUTEURS

Jacqueline Vons,
professeure agrégée de lettres classiques,
historienne de la médecine de la Renaissance,
enseignante chercheuse honoraire au CESR,
jacqueline.vons@univ-tours.fr

Francis Van Glabbeek,
professeur d'anatomie fonctionnelle et orthopédique,
Faculté de médecine, Anvers,
chirurgien orthopédiste au CHU d'Anvers,
Francis.VanGlabbeek@uza.be

BIBLIOGRAPHIE

- Albinus Bernhard Siegfried, *Tabulæ sceleti et musculorum corporis humani*, Leyde, J. et H. Verbeek, 1747.
- Bauhin Caspar, *Theatrum anatomicum*, lib. IV, Francfort sur le Main, Matthäus Becker, 1605, p. 1205.
- Bayle Pierre, *Dictionnaire historique et critique*, art. « *Achilles* », Rotterdam, Reinier Leers, 1697.
- Colombo Realdo, *De re anatomica*, cap. V, éd. G. Baldo, Paris, Les Belles lettres, 2014, p. 422-423.
- Drelincourt Charles, *Homericus Achilles Caroli Drelincurtii penicillo delineatus, per convicia et laudes*, Leiden, Petrus Vander Aa, 1693, avec une deuxième édition en 1694 (156 pages, in 4°).
- Duris Pascal, *Quelle révolution scientifique ? Les sciences de la vie dans la querelle des Anciens et des Modernes* (XVIe-XVIIIe siècles), Paris, Hermann, 2016.
- Heister Lorenz, *Compendium anatomicum* (éd. Consultées : Altfort et Nuremberg, 3e éd., 1727 p. 188 : tendo Achillis ; 1756 : chorda Achillisi ; i
- Hepp Noémie, *Homère en France au XVIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1968.
- Hummel Pascale, « *L'Homericus Achilles* de Charles Drelincourt », *Revue d'histoire du livre* 112-113, 2001, p. 107-121.
- McKenna Antony. « Les masques de Pierre Bayle : pratiques de l'anonymat », *Littératures classiques*, vol. 80, no. 1, 2013, pp. 237-248.
- Musil Vladimir, Kachlík David, Baca Vaclav, "Achilles tendon: the 305th anniversary of the French priority on the introduction of the famous anatomical eponym", November 2010, *Surgical and Radiologic Anatomy* 33(5):421-7. DOI:10.1007/s00276-010-0740-3
- Petit Jean-Louis, *L'art de guerir des maladies des os*, Paris, L. d'Houry, p. 155–156.
- Piro Rosa, *Glossario Leonardiano*, Florence, Leo S. Olschki ed., 2019, p. 114-116, 118.
- Riolan Jean, *De l'anthropographie* dans *Œuvres anatomiques*, livre I, Paris, Denys Moreau, 1629, p. 771.
- Van Diemerbroeck Ijsbrand, *L'Anatomie du corps humain, composée en latin par Isbrand de Diemerbroeck... Traduction nouvelle par Mr. J. Prost*, livre V, Lyon, Anisson et Posuel, 1695, p. 488.
- Verheyen Philip, *Corporis humani Anatomia in qua omnia tam veterum, quam recentiorum anatomicorum inventa methodo nova & intellectu facillima describuntur, ac tabulis aeneis repraesentantur*, Louvain, Egidium Denique, 1693.
- Vésale André, de *Humani corporis fabrica*, Bâle, ex officina Oporini, 1543. Édition et traduction en ligne par J. Vons et S. Velut, La Fabrique de Vésale et autres textes.

6

D'Anthropotomia à Anthropotomooc

Christophe Destrieux

I. De la dissection à petits pas …

Le traité De humani corporis fabrica *de Vésale n'est pas seulement un livre d'anatomie descriptive, un des plus beaux livres illustrés de la Renaissance, il constitue aussi le premier manuel de dissection à destination des étudiants en médecine. Vésale fournit la liste des instruments à acquérir et la manière de les utiliser sans abîmer le corps ; il détaille le sens de la dissection, de la peau aux muscles profonds, associe les lecteurs à ses observations, comme s'ils assistaient à ses dissections…*

Cet enseignement pratique garde toute son importance car il donne l'occasion aux étudiants de confronter à la réalité les notions apprises en amphithéâtre ou dans les ouvrages Mais aujourd'hui, la diminution du volume horaire des cours théoriques d'anatomie induit des launes importantes dans les connaissances anatomiques des étudiants. Préjudiciable à leur future pratique professionnelle, ce déficit nuit aussi au bénéfice pédagogique que les étudiants peuvent tirer d'une dissection. En effet pour être pédagogiquement efficace, la dissection doit suivre une méthode précise permettant de visualiser progressivement les principales structures rencontrées sans les léser. Ce manque de connaissances théoriques en amont rend d'autant plus important le recours à un manuel de dissection, sorte de feuille de route guidant l'étudiant pas à pas.

Pourtant les ouvrages francophones d'aide à la dissection sont peu nombreux, anciens et ne répondent souvent plus à la terminologie internationale actuelle enseignée dans les universités. Ils comportent des schémas simplifiés pour des raisons de clarté pédagogique mais s'éloignent de la réalité des structures





FACULTÉ DE MÉDECINE TOURS
UNIVERSITÉ FRANÇOIS - RABELAIS TOURS
Laboratoire d'Anatomie

rencontrées, cette différence pouvant dérouter certains étudiants. Enfin, l'utilisation de documents papier lors de séances de travaux pratiques est problématique.

Forte de ce constat, l'université de Tours a souhaité développer un e-manuel de dissection à l'attention des étudiants en médecine.

Ainsi est né en 2015 le projet intitulé ***Anthropotomia pensé pour des étudiants et réalisé majoritairement par eux.***



Cette « feuille de route » *Anthropotomia* accompagne l'étudiant dans la préparation des travaux pratiques ou le guide pas-à-pas lors de la dissection. Elle est accessible librement sur ordinateur, tablettes tactiles, smartphones, et utilise des photographies et la terminologie anatomique officielle. Proposant, dès sa conception, des parcours de dissection de grandes régions anatomiques humaines, *Anthropotomia* prépare les étudiants à la dissection en leur permettant de rapidement mettre à jour leurs connaissances anatomiques rendant la dissection plus profitable.

Lors des dissections, l'étudiant utilise une tablette tactile adaptée au milieu du laboratoire. Il dispose ainsi d'une interface simple contenant pour chaque région anatomique une succession d'étapes. Chaque étape est centrée sur une photographie dont les légendes peuvent être affichées ou masquées à discrétion. Un court texte accompagne chaque photographie donnant des consignes de dissection. Ce texte est volontairement concis, il est en revanche assorti d'hyperliens pour la majorité des structures anatomiques citées, renvoyant si besoin vers des pages qui apportent des explications plus poussées. De plus, des icônes renvoient à des schémas d'innervation sensitive, vers des astuces ou des renseignements cliniques.

◊ *Anthropotomia : un projet centré sur les étudiants*

De par sa forme, son contenu et ses utilisations à distance ou lors de dissections, *Anthropotomia* est un projet original développé par plusieurs dizaines d'étudiants de master1 de médecine et un de pharmacie, soutenus par les personnels techniques de l'université et encadrés par une équipe pédagogique. Son originalité consiste aussi dans son mode de réalisation, assurant à la fois la formation des étudiants créateurs et celle des étudiants qui vont l'utiliser. Cette double implication étudiante est la clé pour l'appropriation de cet outil par la communauté universitaire. Ce projet est donc bien plus qu'un « simple » manuel anatomique, mais aussi le résultat d'une expérience pédagogique original centrée autour des étudiants.

II. à …Anthropotomooc

◊ *2022 : création d'Anthropotomooc*

Malgré la richesse du contenu de la première version d'Anthropotomia, certains étudiants pouvaient être gênés par la difficulté à repérer une structure anatomique sur une photographie, lui préférant des schémas simplifiés ; d'autres étaient intéressés par les applications cliniques de l'anatomie, qu'il s'agisse de séméiologie ou de la description de voies d'abord chirurgicales ; enfin les connaissances acquises méritaient une autovalidation. En conséquence, le graphisme et l'affichage ont été modernisés et l'ergonomie sur tablette améliorée, notamment pour les utilisateurs en situation de handicap

Anthropotomooc (*https://anthropotomia.univ-tours.fr*) a succédé à Anthropotomia : il conserve la même structure de base (étapes progressives),

la conception majoritaire faite par les étudiants, la portabilité entre différents terminaux informatiques, pouvant accompagner l'étudiant de son domicile à la salle d'opérations, en passant par le laboratoire de dissection ou le terrain de stage hospitalier.

L'étudiant peut entrer par une région anatomique donnée ; il sera alors conduit au gré des liens rencontrés à des chapitres d'anatomie théorique, de dissection, de séméiologie, voire de voies d'abord chirurgicales. Il peut aussi suivre un chemin thématique – par exemple séméiologie - et être conduit à consulter des pages anatomiques au cours de sa navigation. Quel que soit son choix, il va acquérir des notions cliniques et anatomiques lors de sa navigation.

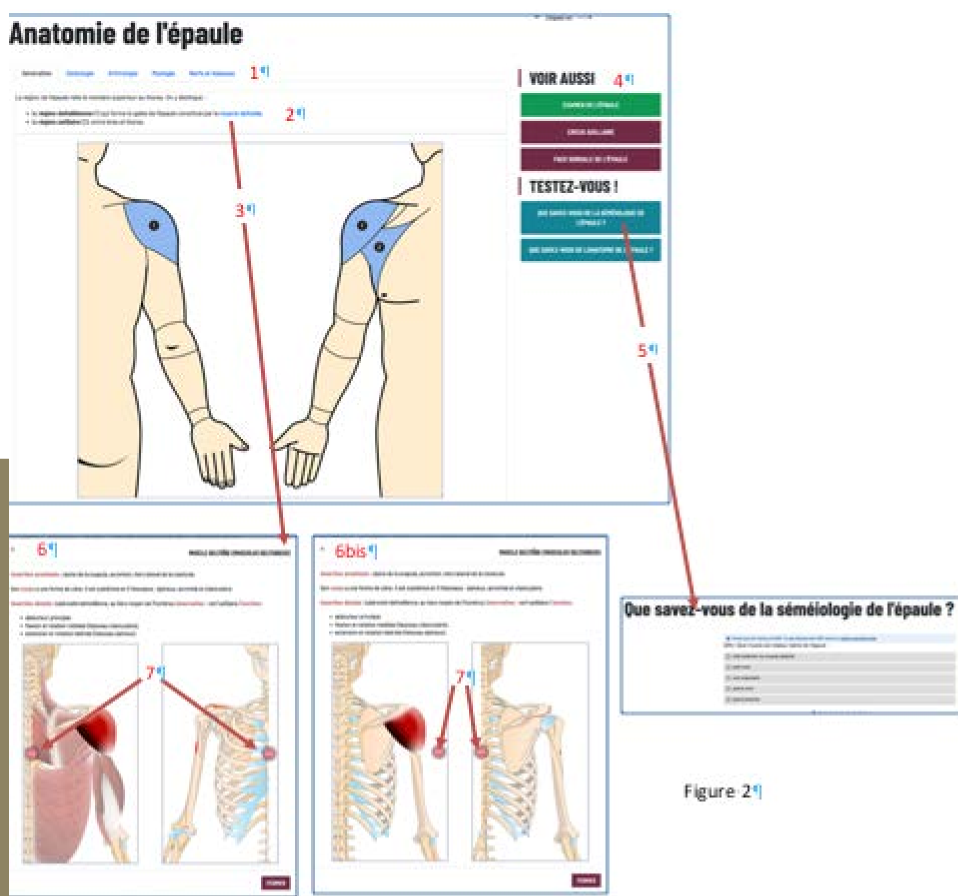


Figure 2

Chaque **chapitre** a une structure identique facilitant ainsi l'appropriation de l'outil :

- des onglets (1) correspondent chacun à une étape de dissection, à un type de structures anatomiques, à une partie de l'examen clinique ou encore à un temps opératoire.
- un texte volontairement très court (2) contenant des hyperliens (3) qui pointent vers des fiches glossaire (cf. infra).
- des pavés pointant vers des chapitres en relation avec celui qui est affiché (4).
- des pavés pointant vers une autoévaluation sous forme de plusieurs questions à choix multiples (QCM 5) sélectionnées aléatoirement dans une base de questions.

Chaque **fiche glossaire** (2, 6) décrit une structure anatomique avec beaucoup plus de détails que les pages de chapitre ; elles comportent souvent une ou plusieurs **images**. Certaines images sont affichées sous forme de *slider*, permettant par exemple à l'aide d'une poignée (7) d'afficher un muscle seul ou avec son contexte ou encore des vues ventrale et dorsale des insertions musculaires (6 et 6 bis). Les fiches glossaires peuvent contenir des **vidéos**, décrivant par exemple l'action d'un muscle. D'autres, enfin contiennent des images stéréoscopiques donnant un rendu 3D (cf. par *exemple*) si l'utilisateur porte des lunettes anaglyphes rouge/cyan ou des lunettes LCD synchronisées à un écran ou un vidéoprojecteur.

Anthropotomooc est adapté à de multiples publics : l'étudiant en début de formation (1ère année médecine, paramédicaux) peut se limiter aux chapitres anatomiques qui lui donnent les notions indispensables. Il suit alors une progression logique en passant d'un onglet à l'autre, étudiant successivement pour une région donnée l'ostéologie, l'arthrologie, la myologie, la dissection. Il peut aussi (2e et 3e années de médecine, kinés) explorer les fiches glossaire liées à chaque chapitre, qui donnent des informations plus complètes, notamment pour comprendre la séméiologie. Enfin les internes et infirmières de salle d'opérations trouveront des informations dans les fiches glossaires et dans les voies d'abord chirurgicales en rapport avec leurs spécialités.

Les étudiants peuvent alors **s'auto évaluer** à l'aide de plus de 200 QCM associés aux chapitres anatomiques et séméiologiques.

Au total, une trentaine d'étudiants ont été impliqués dans le projet permettant la production et la mise en ligne de 461 objets (chapitres, fiches glossaire), 372 chapitres, 209 tests, illustrés par 1139 illustrations (dessins, photographies, vidéos...).

La structure de ce site permet une évolution constante du matériel mis à disposition, beaucoup plus souple qu'un mooc (Massive Online Open Course) traditionnel constitué de vidéos dont l'évolution est souvent complexe et qui est bien souvent voué à une obsolescence rapide. La vitalité du projet (3 versions depuis son début) est la conséquence de cette organisation souple et modulaire.

Plus d'infos : *https://anthropotomia.univ-tours.fr*

AUTEUR

Christophe Destrieux
Professeur d'anatomie à la Faculté de médecine
Unité « Brain» UMR INSERM U1253,
Université de Tours,
christophe.destrieux@univ-tours.fr
http://www.u930.tours.inserm.fr/

L'équipe

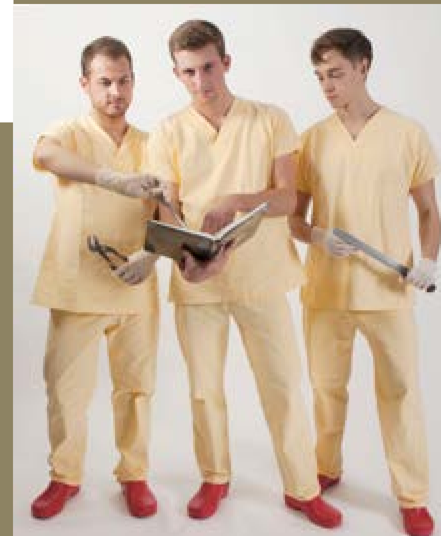
ÉTUDIANTS, ENSEIGNANTS, ÉQUIPE TECHNIQUE

Le projet Anthropotomia résulte d'une collaboration entre étudiants, enseignants et personnels techniques de l'université de Tours qui ont défini et réalisé ses contenus. Depuis son origine, en 2015, plus de 25 étudiants ont travaillé sur ce projet pour qu'il réponde au mieux à leurs besoins.

Photos : Daniel Boury









Publications

LA MÉDECINE… ART OU SCIENCE ?

sous la dir. de Dominique Le Nen et Fréderic Dubrana, coll. Médecine à travers les siècles, Paris, L'Harmattan, 2022. 224 p. ISBN 978-2-343-24892-9 (broché), 22,5 €.

Magdalena Koźluk

latin et histoire de la médecine,
professeure à l'Université de Lódz (Pologne),
magdakozluk@yahoo.fr
http://www.romanistyka.uni.lodz.pl/

La pratique de la médecine et sa définition même ont suscité des débats épistémologiques dès l'Antiquité et les diverses doctrines médicales ont alimenté, depuis, bien des querelles ontologiques. Dominique Le Nen et Frédéric Dubrana, tous deux chirurgiens et professeurs des universités, ont entrepris d'inviter sociologues, philosophes, hommes de lettres et confrères à réfléchir sur le statut très particulier de la médecine en répondant à cette vieille question : est-elle un art ou une science ? L'ouvrage se compose ainsi de neuf essais caractérisés par une très appréciable liberté de ton et de traitement mais aussi par l'emploi d'un riche appareil de notes. Dans son expression la plus réduite, la science est une démarche d'acquisition de connaissances qu'aucune autre voie ne permettrait d'obtenir. On pressent déjà, même confusément, que quels qu'en soient les principes ou les modalités, une telle définition ne saurait embrasser les caractères essentiels de la médecine en raison même « de la fin qu'elle vise », comme le souligne André Comte-Sponville dans sa préface, et qui, plus encore, « fait partie de sa définition ». Il ressort que, pour répondre à l'invitation qui leur a été faite, les contributeurs traitent en définitive, frontalement ou non, la délicate question de la finalité de la médecine et des moyens dont elle se dote pour y parvenir. Sa « scientificité » ne fait aucun doute mais elle fait tout de même l'objet dans cet ouvrage de longs développements tant le corps humain diffère des plus classiques objets d'étude. Il reste qu'il y eut bien un processus d'acquisition des connaissances depuis les origines et que le savoir médical actuel repose sur le paradigme de la preuve.

Sous la direction de
Dominique Le Nen et Frédéric Dubrana

LA MÉDECINE… ART OU SCIENCE ?

Sous la direction de
Dominique Le Nen et Frédéric Dubrana

LA MÉDECINE… ART OU SCIENCE ?



Préface d'André Comte-Sponville

Médecine à travers les siècles

L'Harmattan

Dominique Le Nen et Jean-Claude Dupont ont tous deux contribué au moyen d'une approche historique. Dominique le Nen nous propose en effet avec *L'orée du XVIe siècle… âge d'or de l'anatomie. À la croisée des sciences et de l'art* (p. 97-132), un très savant retour sur « l'éclosion de l'anatomie iconographique », des naïves illustrations du début du XIVe siècle à l'étonnant pseudo-réalisme des planches de Vésale au milieu du XVIe siècle. Le savoir anatomique est alors pour grande part une affaire d'artiste et, comme le démontre l'auteur, il pose le cas-limite d'une démarche de savoir fondée sur la dissection, l'observation et la représentation, mais dans laquelle la dimension artistique introduit une singulière ambiguïté. Jean-Claude Dupont nous livre, avec beaucoup de clarté, dans *Jamais l'intuition ne suffit. La médecine entre art et science, des commencements à la médecine factuelle* (p. 161-194), une plus large analyse historique des méthodes de la pratique et des sciences médicales. Il y dénoue astucieusement les fils qui relient, en dépit des ruptures technologiques et conceptuelles, la *technè* des anciens, et surtout leur « art du jugement réfléchi sur la détermination de la finalité de l'action médicale dans chaque situation particulière », à l'Evidence-Based Medicine, pierre de touche de la médecine contemporaine, pensée dans les années 1920 comme un outil didactique censé nourrir cet art du jugement. David Jousset, dans *L'art de la mesure vitale. Penser la pratique médicale comme science et technique* (p. 161-194), parle d'une « intelligence de l'agir médical » et d'une « orchestration du soin ». Exposant avec autorité la complexité du débat épistémologique et prenant acte des interdépendances entre les disciplines mobilisées par la médecine, il parvient à montrer de manière convaincante que bien plus qu'un ensemble de « pratiques éclairées et transmissibles » (un art) et au-delà de « ses rapports étroits avec plusieurs champs du savoir scientifique mathématisé », la médecine est une « discipline historique », une « institution sociale » (elle n'est plus l'attribut des médecins mais un mandant qui leur est accordé) et, avec une résonance très actuelle, un « espace de pouvoir ». Elle échappe désormais au débat art / science mais il appartient toujours au médecin d'accompagner selon les règles de l'art l'existence même de ses patients au travers d'une médiation technique et formalisée. C'est aussi l'avis de Patrick Moureaux qui dans *Médecine, Patient, Praticien : un triptyque essentiel pour notre existentiel*

(p. 133-160), sous une perspective autobiographique et littéraire, insiste sur ce cœur de la médecine qu'est le patient, et plus encore la Vie, en quoi réside tout l'Art. Cette finalité de la médecine est encore exprimée avec la force de la simplicité par David Le Breton dans La médecine comme un art de la clinique (p. 17-30). Il y défend une « médecine de la personne » plutôt qu'une médecine de la maladie et propose en outre une intéressante réflexion sur le rapport qu'entretient la médecine avec son efficacité ou celle de ses moyens. Au sujet de cette médiation, Geneviève Héry-Arnaud souligne dans sa piquante contribution *Médecine, Microbiologie et Pandémie* (p. 195-208) le risque de voir la bio-informatique réduire drastiquement l'autonomie des chercheurs en microbiologie et incidemment le libre exercice de leur art, ce mélange d'intuition et de pensée rationnelle qui caractérise la recherche selon elle, ou mieux, fait le chercheur.

L'antique notion d'*ars*, dont le sens se dérobe facilement tant elle est prompte à s'appliquer à tous les champs de l'activité humaine, est sans surprise développée par plusieurs auteurs et c'est sur elle que s'appuie, même implicitement, l'essentiel des contributions. De manière plus inattendue, c'est l'acception très contemporaine du mot *art* (avec son cortège « créatif » et esthétique) qu'on trouve envisagée, brièvement il est vrai, chez certains auteurs, en particulier dans le dialogue que Frédéric Dubrana propose avec son fils Emmanuel, *L'art et la chirurgie. L'illusion des inférences* (p. 31-44), et dans le texte de Philippe Liverneaux, *La médecine, art ou science ?* (p. 209-222), qui clôt le volume. Les deux textes, adossés à une expérience professionnelle, entreprennent de comparer le chirurgien à l'artiste dans l'espoir de déterminer avec le plus de justesse ce que la médecine est, ou n'est pas, dans les mains habiles d'un chirurgien et ce qui en fait l'absolue spécificité. Enfin, comme en miroir, Jacques Blanc, qui signe *De l'art à la médecine. Le pont entre la médecine et l'art est la psychanalyse* (p. 77-96), fait glisser vers le médical, le thérapeutique, ce que l'art peut avoir de salutaire, de consolant pour l'Homme face à sa condition. La psychanalyse y est convoquée en ceci qu'elle propose un discours sur « l'énigme de la création » artistique.

La collection *Médecine à travers les siècles*, dirigée par le Dr Xavier Riaud aux éditions L'Harmattan a pour objectif de « constituer une histoire grand public de la médecine ». Ce volume est assurément accessible à tous mais n'est cependant pas une vulgarisation des enjeux de la dialectique art / science. Les réflexions et les démonstrations proposées sont intellectuellement exigeantes et de très bonne tenue. On ne jugera d'ailleurs pas tout à fait inutile d'être déjà familiarisé avec les humanités et quelques notions de philosophie des sciences pour profiter pleinement de certaines contributions (comme en témoigne le vocabulaire utilisé, *empeireia, phronesis, poeïsis, praxis, nomos, metron, logos*) même si le lecteur est accompagné chaque fois que nécessaire et peut de surcroît s'appuyer sur les illustrations (p. 43, 77, 126-132, 193, 205). Si l'ouvrage est destiné au plus grand nombre, les inquiétudes formulées régulièrement dans ce volume au sujet de l'étiolement de l'humanisme sous le poids de la technique nous invitent à penser que l'ensemble des auteurs trouveraient profitable de voir ces réflexions tout particulièrement diffusées parmi les principaux acteurs de ce domaine qu'on ne désigne plus que sous le nom de « Santé », praticiens, décideurs publics et dans une moindre mesure, faute d'un véritable poids, les citoyens-patients. Il résulte de la grande ouverture du sujet, en dépit de l'apparente restriction imposée par l'alternative proposée, et de la diversité des champs intellectuels couverts par les contributeurs (médecine, chirurgie, histoire, sociologie, philosophie des sciences, psychanalyse), une fertile promenade intellectuelle dont le but n'est pas de résoudre un débat épistémologique mais d'esquisser une réflexion sur le présent et le devenir de la médecine. Ce parcours a pour autre mérite d'être souvent nourri par l'expérience de la pratique, médicale ou chirurgicale, ou par un intime compagnonnage avec celle-ci. On retiendra enfin que ce qui fonde *l'ars medica, la technè iatrikè*, c'est aussi la capacité du médecin à questionner sa pratique avec pertinence et à cultiver la compréhension historique, technique et philosophique qu'il peut avoir de sa discipline, choses dont ce volume témoigne avec force et conviction.



Quatre atlas de myologie de Van Horne et Sagemolen

Approche pluridisciplinaire de dessins inédits du Siècle d'or néerlandais

Actes du colloque international des 18 et 19 juin 2021
Sous la direction de Jean-François Vincent et Isabelle Bonnard



QUATRE ATLAS DE MYOLOGIE DE VAN HORNE ET SAGEMOLEN

Approche pluridisciplinaire de dessins inédits du Siècle d'or néerlandais

Jean-François Vincent et Isabelle Bonnard

En juin 2016, quatre grands atlas contenant deux cent cinquante dessins anatomiques réalisés vers 1654-1660 à Leyde (Pays-Bas) ont été identifiés à la Bibliothèque interuniversitaire de santé. Réalisés par le peintre Marten Sagemolen (vers 1620-1669) sous la direction de l'anatomiste Johannes van Horne (1621-1670), ils décrivent systématiquement les muscles de l'homme. Cet ensemble considérable était perdu depuis le milieu du XVIIIe siècle.

Les albums sont entrés dans les collections de l'École de santé en 1796, avec les magnifiques dessins du peintre Gerard de Lairesse (1641-1711) pour l'anatomie de Govard Bidloo (1649-1713), et ils n'ont pas quitté depuis lors la bibliothèque de médecine du 12, rue de l'École-de-Médecine, aujourd'hui nommée BIU Santé - pôle Médecine, et qui appartient désormais à Université Paris Cité. Achetés comme un lot anonyme accompagnant la pièce maîtresse de Lairesse, les albums n'avaient pas été examinés avec succès jusqu'en 2016.

La très grande rareté de cet ensemble et la surprise de cette identification ont excité la curiosité. Après un premier travail de documentation et de numérisation par le service d'histoire de la santé de la Bibliothèque interuniversitaire de santé, un projet de restauration et d'étude a été mené avec la Bibliothèque nationale de France et le Centre de recherche et de restauration des musées de France. Il a été suivi d'un colloque international les 18 et 19 juin 2021, dont le présent volume fournit les actes, et d'une exposition des atlas au Musée d'histoire de la médecine d'Université Paris Cité, du 15 novembre 2021 au samedi 15 janvier 2022.



Francis Van Glabbeek, Maurits Biesbrouck en Jacqueline Vons

Myologie vóór Vesalius
Giovanni Battista Canani
en zijn
Musculorum Humani Corporis
Picturata Dissectio

Garant

GIOVANNI BATTISTA CANANI MUSCULORUM HUMANI CORPORIS PICTURATA DISSECTIO

Francis Van Glabbeek,
Maurits Biesbrouck et Jacqueline Vons

En 1542, Giovanni Battista Canani (1515-1579), anatomiste de Ferrare, contemporain de Vésale, publiait une série de 27 planches légendées consacrées à la myologie du membre supérieur et superbement illustrées par Jérôme Carpi. Ce petit traité était présenté comme le premier d'une vaste anatomie dessinée des muscles du corps humain (*Musculorum humani corporis picturata dissectio*), qui ne vit pas le jour.

Canani fut le premier à décrire le muscle court palmaire (m. palmaris brevis) : l'histoire de la réception de cette découverte est retracée jusqu'à nos jours et est à l'origine de cette première édition commentée, établie d'après la collation des rares manuscrits et exemplaires d'origine retrouvés dans les plus grandes bibliothèques européennes. L'édition est accompagnée d'une première traduction bilingue (en néerlandais et en français) des textes liminaires et des légendes ; une traduction anglaise de l'ouvrage est attendue chez le même éditeur en 2023.

LA *FABRIQUE* DE VÉSALE ET AUTRES TEXTES

L'œuvre de Vésale a marqué une étape considérable dans l'histoire de la médecine -et de l'anatomie- et continue à intéresser les chercheurs contemporains. Le regard expert de l'anatomiste est indispensable pour voir objectivement ce qui est représenté ou décrit ; mais l'ouvrage ne se réduit pas à une somme d'informations, par elles-mêmes riches sur le plan historique. La traduction rend compte aussi d'une méthode scientifique et d'une pensée médicale qui interroge le corps, le beau, le réel.

Jacqueline Vons et Stéphane Velut

Deux chercheurs de l'Université de Tours, Stéphane Velut, neurochirurgien et anatomiste (Faculté de médecine - UMRS INSERM U1253) et Jacqueline Vons, latiniste et historienne des sciences de la Renaissance (CESR- UMR 7323) sont à l'origine de la première édition, transcription et traduction commentée en français entièrement numérique du *De humani corporis fabrica libri septem* (1543) d'André Vésale et des textes liminaires de ses autres ouvrages, travail progressivement mis en ligne sur le site des Bibliothèques d'Université Paris Cité (Pôle médecine).

Le département d'histoire de la médecine sous la direction de Jean-François Vincent a conçu et mis en œuvre une présentation originale entièrement électronique permettant des recherches croisées (chaque page du texte bénéficie d'une adresse URL pérenne) : La Fabrique de Vésale et autres textes.

Les autres ouvrages de Vésale bénéficient d'une introduction et d'une traduction des textes liminaires sur le même site, en collaboration avec des chercheurs français et étrangers : *La Paraphrase* (1537), *Les six tables anatomiques* (1538), *La Lettre sur la saignée* (1539), *L'Epitome* (1543), *La Lettre sur la racine de Chine* (1546), *L'Examen des Observations de Fallope* (1564), *Les Œuvres complètes* (1725).

La traduction et le commentaire du livre II de la *Fabrique*, consacré à la myologie, sont à ce jour en cours de traitement pour une publication prévue début 2023.

Manifestations

HOMMAGE AU DOYEN ANDRÉ GOUAZÉ 7 SEPTEMBRE 2022

Patrice Diot

Dans le cadre des cérémonies du 60e anniversaire de la Faculté de médecine de Tours, la journée du mercredi 7 septembre fut dédiée à la mémoire du Professeur André Gouazé (1927-2020), professeur d'anatomie et neurochirurgien des hôpitaux, doyen de la Faculté de médecine de 1972 à 1994, président fondateur de la Conférence internationale des doyens des facultés de médecine d'expression française.
Le doyen Patrice Diot a introduit cette journée de souvenirs amicaux et professionnels partagés par l'hommage suivant.

Mesdames et messieurs les doyens,
Mesdames et Messieurs, en vos qualités et dignités respectives,
Cher(e)s collègues, Cher(e)s étudiant (e) s, Cher e)s ami (e) s,

Le 4 septembre 2014, nous inaugurions à La Riche, à quelques minutes d'ici, le bâtiment André Gouazé, où se passent depuis les enseignements de première année, où sont installés l'école d'orthophonie et divers services de la faculté. Monsieur Gouazé était présent, entouré des siens, et j'avais prononcé à l'époque un discours qui se voulait un résumé de sa brillante et généreuse carrière.

Cet après-midi, nous nous retrouvons pour célébrer sa mémoire et c'est important, car nous n'avions pu le faire comme nous l'aurions souhaité au moment de son décès, le 25 mars 2020, alors que nous devions respecter le premier confinement au début de la pandémie du COVID.

Nombreux sont ceux, attachés au souvenir du doyen Gouazé, à avoir fait aujourd'hui le chemin jusqu'à Tours, parfois de très loin, et je voulais vous en remercier du fond du cœur. En honorant le doyen Gouazé, c'est aussi à sa faculté que vous manifestez votre attachement, et nous y sommes très sensibles, les doyens Rolland, Perrotin et moi en particulier, la famille de monsieur Gouazé aussi, naturellement, ainsi que ses élèves.


Université de Tours

Cet après-midi, le doyen Jean-Claude Rolland évoquera l'ensemble de la carrière du doyen Gouazé, à qui il avait succédé, et dont il était l'un des plus proches. Nous écouterons aussi le doyen Jacques Roland évoquer des souvenirs de conférence des doyens présidée par monsieur Gouazé, le doyen Patrick Baqué évoquer la place éminente du doyen Gouazé au sein de l'école française d'anatomie, le Pr Abdel Karim Koumaré des souvenirs personnels tirés de son expérience de vie au sein de la famille Gouazé, les doyens Petru Mircea et Maurice Sosso pour leurs riches interactions avec le doyen Gouazé au sein de la CIDMEF, les Pr Michel Jan et Stéphane Velut qui incarnent à eux deux la suite de l'histoire écrite à Tours par le doyen Gouazé en neuro-chirurgie et en anatomie.

Stéphane, vous avez souhaité que je prononce quelques mots en introduction de cet après-midi, et j'ai choisi, compte tenu des interventions qui vont suivre, de me placer moi aussi dans le registre des souvenirs personnels accumulés au cours des 45 dernières années, entre mon arrivée dans cette faculté de médecine en PCEM1 en 1977 et la mission de doyen que j'exerce aujourd'hui, dans la lignée, je l'espère, des doyens Gouazé, Rolland et Perrotin.

Le souvenir que je garde de mes premiers pas d'étudiant est celui d'une faculté pleine de vie et où il fait bon vivre. Le doyen Gouazé a agrégé autour de lui, dans tous les sens du terme, une équipe de jeunes enseignants qui lui sont dévoués et qui foisonnent d'idées, contribuant à faire à l'époque de la faculté de médecine de Tours le fer de lance de l'innovation pédagogique en France, avec la réflexion sur la docimologie, les sciences humaines, la médecine générale, la formation médicale continue, la coopération internationale, etc.

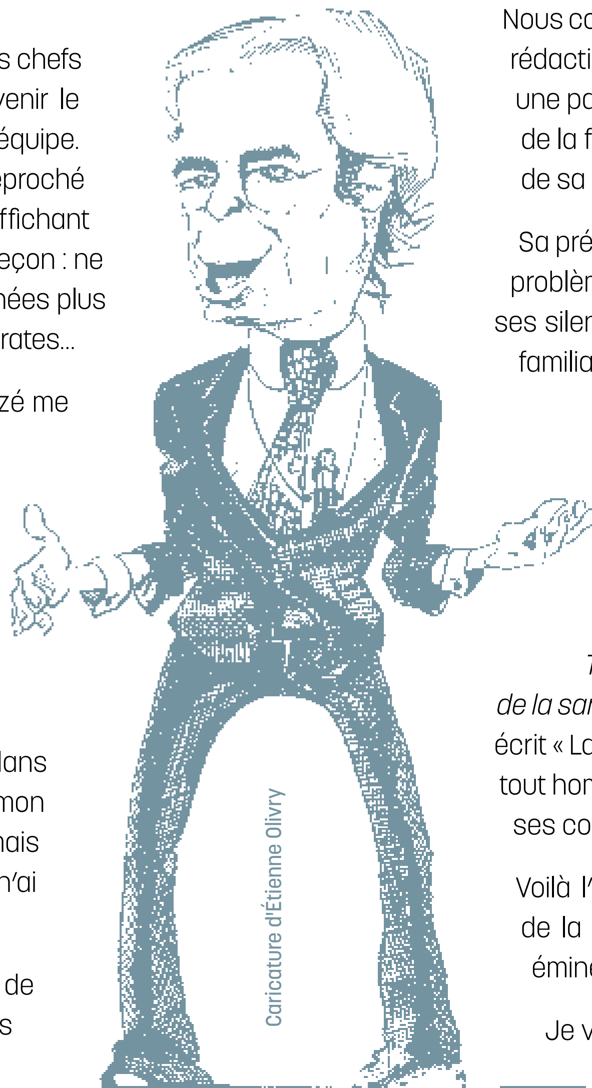
Mon premier souvenir du doyen Gouazé, c'est son arrivée à l'amphithéatre Guillaume Louis ou Javillier, pour le cours de neuro-anatomie de 13h en PCEM2. Malgré un emploi du temps que les étudiants savent surchargé, monsieur Gouazé est d'une ponctualité sans faille, qu'il revendique comme une marque de considération à l'égard des étudiants. Monsieur Gouazé enseigne une anatomie intégrée, craies blanches et de couleur à la main, un micro-cravate accroché à son costume noir immaculé. Il fascine les étudiants, qui mémorisent la leçon presque sans avoir à la relire. Ils s'appuient tout de même sur le magnifique ouvrage que le doyen offre à tous les étudiants à la sortie du premier cours.

Monsieur Gouazé connait ses étudiants, comme il connait tout le monde à la faculté, saluant chacune et chacun d'un bonjour madame ou bonjour monsieur, suivi du nom, même pour les étudiants. Aux étudiants, Monsieur Gouazé inspire naturellement le respect et une forme d'affection, dont témoignent ses représentations toujours bon enfant dans la *Gouazette*, le journal des carabins tourangeaux de l'époque, dont l'un des créateurs, Etienne Olivry, un de mes condisciples et ami d'enfance, est présent parmi nous. Etienne donnera demain une conférence sur cette *Gouazette*, rééditée en 2016, et sur ce qu'elle dit de cette époque dont vous sentez que je garde une certaine nostalgie.

Quelques années plus tard, alors que je préside alors le bureau des chefs de clinique assistants, je suis appelé par monsieur Gouazé à venir le rencontrer à la faculté, en présence d'un membre éminent de son équipe. Arrivé avec quelques minutes de retard, je me le vois vivement reproché par ce professeur éminent, monsieur Gouazé ne pipant mot et affichant seulement un sourire bienveillant. Je n'oublierai jamais la double leçon : ne jamais faire attendre, et (monsieur Gouazé me la réitèrera des années plus tard) savoir s'entourer de personnes à qui déléguer les tâches ingrates...

Un peu plus tard encore, nous sommes en 1993, monsieur Gouazé me fait venir dans son bureau, au bâtiment Vialle. Nous sommes en tête à tête. Être appelé ainsi à son bureau à la faculté est l'annonce d'une rencontre impressionnante, une forme de reconnaissance déjà, le gage peut être d'une carrière en perspective. Je suis assis sur un pouf, et j'essaie de repérer par-dessus l'épaule de monsieur Gouazé, si mon nom apparait sur le tableau veleda que j'aperçois derrière lui ; on m'a dit que c'est la première étape à franchir. Monsieur Gouazé me fait part de son souhait de me voir m'engager dans une carrière hospitalo-universitaire en physiologie. J'exprime mon étonnement, mes doutes, je ne suis qu'un jeune pneumologue, mais monsieur Gouazé me dit que lui n'en n'a pas, de doutes, alors je n'ai pas à pas en avoir, dont acte.

Le CNU de physiologie ne partagera pas complètement ce point de vue, et je reviendrai voir monsieur Gouazé un samedi matin du mois de Mai 1993 pour envisager l'avenir autrement. Après un entretien téléphonique avec le président du CNU de physiologie, que monsieur Gouazé me fera écouter, monsieur Gouazé conclura notre entrevue par la phrase de Nietzsche, qui n'était pourtant sans doute pas son auteur favori, « tout ce qui ne tue pas rend plus fort ». Et je repartirai en méditant aussi la phrase affichée sur le bureau du doyen Gouazé, « Souris quand même ».


Caricature d'Étienne Olivry

Monsieur Gouazé, et son successeur, le doyen Rolland, me soutiendront tout au long du parcours qui me conduira à devenir professeur de pneumologie. Nous correspondions régulièrement avec monsieur Gouazé, dans un mode rédactionnel un peu plus élaboré que le modèle actuel du sms, et avec une particulière attention, de part et d'autre, je crois l'avoir senti, au choix de la formule dite de politesse. Les mots que m'écrivait monsieur Gouazé de sa belle écriture m'émouvaient profondément.

Sa présence attentive auprès de son épouse, lorsqu'elle a rencontré des problèmes respiratoires, m'émouvait tout autant, et malgré sa pudeur et ses silences, je sentais bien l'attachement de monsieur Gouazé aux liens familiaux.

En 2013, quand j'ai décidé de proposer ma candidature au décanat, à la suite du doyen Perrotin, je suis allé voir monsieur Gouazé, de même que j'ai consulté bien sûr les doyens Rolland et Perrotin. Parmi les conseils et les encouragements qu'il m'a prodigués, j'ai surtout retenu celui de rester médecin. Dans son livre *Abdelaziz, Moumouni, Petru, Trung, Pierre et les autres ... ou une certaine vision de la médecine et de la santé dans le monde francophone*, publié en 2004, monsieur Gouazé écrit « La légitimité d'un homme, l'une des choses les plus essentielles pour tout homme, avec l'honneur, c'est l'excellence professionnelle dans toutes ses composantes. »

Voilà l'homme, André Gouazé, en ses qualités de doyen, de président de la CIDMEF, d'anatomiste, de neurochirurgien, de penseur, que mes éminents collègues évoqueront tout au long de cet après-midi.

Je vous remercie de votre attention.



HOMMAGE AMICAL AU PROFESSEUR DANIELLE GOUREVITCH

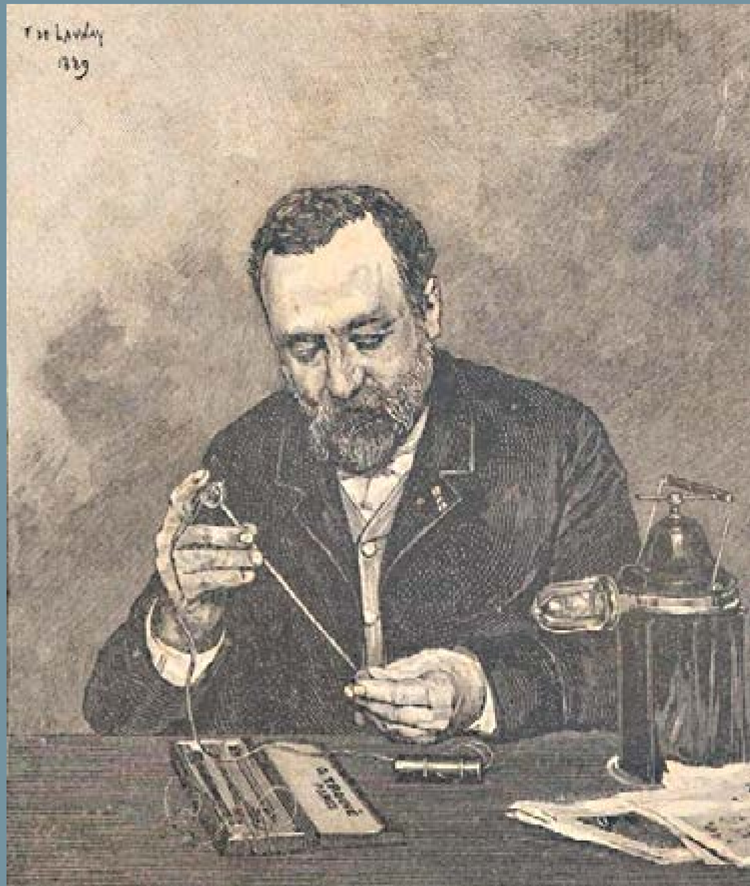
Jacqueline Vons

Danielle Gourevitch, décédée le 13 juin 2021 à Paris, directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études (chaire d'histoire de la médecine), philologue classique, était une amie de longue date des manifestations en histoire de la médecine à Tours.

Traductrice de Soranos d'Éphèse, spécialiste de la médecine des femmes dans l'antiquité gréco-romaine, elle a soutenu la création de l'enseignement des sciences humaines en médecine impulsée par le doyen André Gouazé et le professeur Philippe Bagros, en donnant plusieurs conférences à la faculté de médecine de Tours. Les étudiants, souvent intrigués par les titres qu'elle proposait, par exemple *Les poupées romaines*, découvraient avec elle l'apport de l'archéologie en relation avec les textes médicaux antiques.

Elle venait régulièrement participer aux colloques, journées d'étude et tables rondes dans le réseau de chercheurs, médecins et seiziémistes de Tours, avec qui elle partageait une conception ouverte et transdisciplinaire de l'histoire de la médecine. Elle aimait enseigner, elle aimait aussi apprendre. Alors présidente de la Société française d'histoire de la médecine, elle prononça la conférence inaugurale du cinquantième colloque international d'études humanistes, *Pratique et pensée médicales à la Renaissance*, qui se tint au CESR, du 2 au 6 juillet 2007. En 2010, elle me fit entrer dans le comité éditorial de la Société française d'histoire de la médecine et m'associa au travail d'édition et de rédaction de la revue trimestrielle *Histoire des sciences médicales*.

Une petite cérémonie d'hommages et de souvenirs partagés réunit quelques-uns de ses amis et anciens collègues de Tours, Paris et Lódz le 2 décembre 2021 à la Bibliothèque inter universitaire de santé, pôle médecine, Université Paris Cité, un lieu emblématique du patrimoine médical et de sa diffusion.



Portrait de Gustave Trouvé par Fernand De Launay

EXPOSITION

L'EXPOSITION PIERRE GUSTAVE TROUVÉ, DU 8 AU 16 OCTOBRE 2022, À DESCARTES

Elise André

Médecin généraliste, Langeais (37)
dr.elise.andre@gmail.com

À l'occasion du 120e anniversaire de la mort de Gustave Pierre Trouvé (1839-1902), sa ville natale de Descartes (La Haye-Descartes) met à l'honneur ce brillant inventeur tourangeau de la fin du XIXe siècle, dont le nom a été injustement oublié malgré la richesse de son œuvre. À l'origine d'un grand nombre d'inventions dont certaines jalonnent encore notre quotidien comme la pile, le vélo électrique, ou encore le moteur hors-bord, Trouvé est dépositaire d'une soixantaine de brevets, et d'un grand nombre de récompenses et distinctions. Il fait preuve dès l'enfance de créativité, en mettant au point une pompe à incendie à l'âge de 7 ans. Après une formation initiale d'horloger, Trouvé s'intéresse aux appareils électriques, et met aussi son inventivité au service de la médecine. L'exposition présente certains des objets médicaux électriques dont il est l'inventeur, et qui ont révolutionné nos pratiques.

L'exposition présente trois magnifiques appareils d'électrothérapie datés d'avant 1878, et estampillés de la mention « εὕρηκα », marque des objets de Trouvé. Le nom de cette marque tombait presque sous le sens : l'initiale de son prénom et son nom, G.Trouvé, forment le « j'ai trouvé » (εὕρηκα) d'Archimède lorsqu'il comprit le principe de la poussée du même nom. Gustave Trouvé s'est beaucoup intéressé à l'électrologie médicale et a largement contribué au perfectionnement des appareils d'électrothérapie, notamment pour les rendre plus faciles d'utilisation, plus fiables et plus compacts pour en faciliter le transport. Il a recensé l'ensemble de ses expériences et de ses recherches dans le *Manuel d'électrologie médicale*, paru en 1893, et également présenté à l'exposition.

Trouvé est aussi l'inventeur, en 1883, de la lampe frontale médicale qui permet au médecin une meilleure observation de la zone à examiner. Aujourd'hui, elle est utilisée dans le quotidien, mais à l'origine elle était destinée uniquement à l'examen médical. Sa correspondance avec le Dr.Hélot, médecin ORL à Rouen, montre le lien étroit qu'entretenait Trouvé avec le milieu médical afin de pouvoir perfectionner ses objets. Tout au long de sa carrière, il n'a eu de cesse de solliciter divers médecins avec lesquels il a collaboré pour tester et perfectionner ses inventions.

La création cette année de la faculté d'odontologie de Tours, ne pouvait être un plus bel hommage à Gustave Trouvé, père de la fraise dentaire moderne. En effet, en 1888, Trouvé eut l'idée d'électriser la fraise dentaire à l'aide d'un moteur Siemens surmontant une tige portant la fraise. Avant cela, la fraise dentaire était entraînée par un archer, ce qui la rendait incommode et plus douloureuse. L'électro-fraise de Trouvé est plus maniable, et plus performante, mais malheureusement, pas assez puissante, ce qui n'a pas permis sa commercialisation à cette époque. Néanmoins, c'est grâce au génie de Trouvé que cette invention sera ensuite reprise pour façonner la fraise dentaire au milieu du XXe siècle. La liste des objets médicaux mis au point par Gustave Trouvé est encore longue : explorateur-extracteur électrique de corps étranger (1869), polyscope électrique (1873), stomatoscope électrique (1878), appareils de photothérapie (1900), cautère, etc.

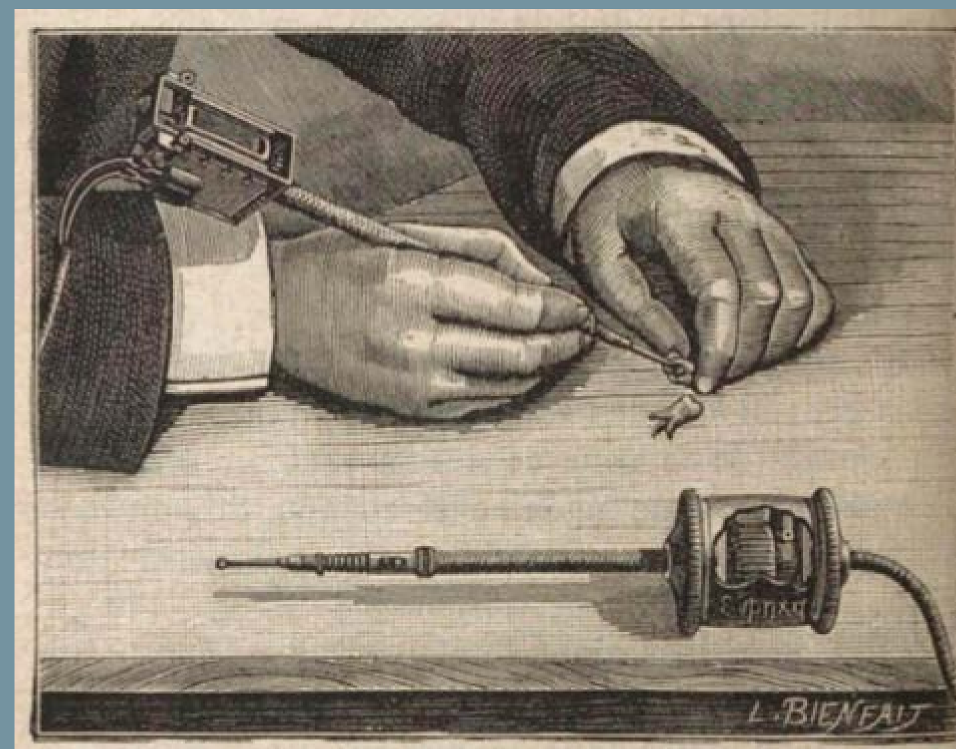
Il s'agit ici de présenter l'exposition de Descartes, et de susciter la curiosité sur l'œuvre de Gustave Trouvé encore peu étudiée, mais il est évident que chaque objet pourrait à lui, seul nécessiter une étude plus approfondie[1]. L'exposition est un bel hommage à l'œuvre de Trouvé. Néanmoins, l'association LACC regrette de n'avoir pu bénéficier du prêt de certains musées ayant des objets Trouvé dormant dans leurs collections. Cette exposition est la première étape d'un musée qui devrait ouvrir ses portes dans les mois à venir dans la ville natale de Gustave Trouvé.

1 Notons la biographie de Kevin Desmond, *À la recherche de Trouvé, la quête d'un génie français oublié*, Pleine Page, 2012, 200p.



À GAUCHE
Un appareil d'électrothérapie Trouvé portatif à courant constant et continu (utilisé pour "la réanimation des noyés et asphyxiés") datant d'avant 1878, photo de Gilbert Jamois, organisateur de l'exposition.

CI-DESSOUS
La gravure de l'électro-fraise Trouvé, *in Manuel théorique, instrumental et pratique d'électrologie médicale* de Gustave Trouvé, Paris, Douin, 1893.





L'exemplaire restauré, bibl.de l'AGIL

Depuis Lyon… UN VÉSALE DE 1555 AUX HOSPICES CIVILS DE LYON

Caroline Mami

Hospices Civils de Lyon, Documentation Centrale
documentation.centrale@chu-lyon.fr

Le 31 mai 2022, malgré l'heure tardive du dernier point à l'ordre du jour, les membres du Directoire des HCL assistent captivés à la présentation d'un Vésale de 1555 qui revient tout juste de restauration[1]. L'histoire de cet exemplaire en excellent état est encore mal connue. Retrouvé dans les collections de la bibliothèque de l'Internat de l'Hôtel-Dieu de Lyon, il n'est que la partie émergée d'un iceberg d'environ 10 000 livres anciens qui côtoient nombres de collections de périodiques et de livres plus récents, formant le patrimoine des HCL.

La bibliothèque de l'Internat est fondée en 1876 et comprend dès le commencement des collections scientifiques, littéraires et anciennes. La collection est gérée par les internes, parfois par des bibliothécaires, mais les crédits sont toujours insuffisants, les vols réguliers et la place fait vite défaut. En 1911, pour libérer de la place, les « vieux livres » sont entassés dans les greniers et oubliés. Entassés au hasard, à même le sol, les livres sont recouverts d'une épaisse couche de poussière et certains ne sont plus qu'un « magma informe de papier moisi »[2] destiné à la poubelle ou à alimenter les chaudières. En 1926 d'anciens internes décident de les sauver en les installant dans l'ancienne salle des archives de l'Hôtel Dieu. Devant l'ampleur du trésor sauvé, les internes organisent une exposition qui se tient à l'Hôtel Dieu en novembre 1926 et c'est là la première référence à notre Vésale, pièce majeure d'une exposition d'ouvrages anciens aux titres tout aussi prestigieux, comme des Celse, Galien, Ambroise Paré ou Fabrice d'Acquapendente. Il reste qu'on ignore encore quand cet exemplaire de la deuxième édition du *De humani corporis fabrica* est entré dans les collections de la bibliothèque de l'Internat, et de quelle manière.

1 STRERI Aurélia Restauration. 7, rue Sully. 69006 Lyon.
2 Rousset, Jean. *Les bibliothèques de l'Internat,* Lyon, 1932.

Depuis sa création en 1924, l'AGIL[3] a continué de gérer ces fonds, grâce à la bonne volonté et à l'intérêt humaniste de ses membres... jusqu'à ce qu'en 2010, la Direction Générale des HCL décide de fermer l'Hôtel-Dieu devenu vétuste. C'est alors qu'en quelques semaines, les personnels de la Documentation Centrale et les membres de l'AGIL se démènent pour sauver les livres, condamnés à la benne s'ils ne sont pas évacués avant la date fatidique. Dans l'urgence, les livres sont mis en carton pour être ensuite rangés dans les rayonnages, non adaptés mais disponibles, d'une plateforme d'archivage. Le patrimoine est sauvé de la destruction, mais retombe dans l'oubli.

Une dizaine d'années s'écoule avant que les documentalistes de la Documentation Centrale ne découvrent, sur une table, dans un coin de l'entrepôt, dans un sac en papier de boulanger, un lourd volume de 8kg, avec un fermoir encore intact, dans un état certes poussiéreux mais tout à fait correct. Conscient de l'importance de la redécouverte, le responsable de service fait restaurer le in-folio imprimé à Bâle.

Quelques jours après le Directoire, le *De humani corporis fabrica libri septem* est présenté aux membres de l'AGIL, émerveillés et reconnaissants. Un de ces anciens internes, ayant suivi de près la vie de la bibliothèque du temps de l'Hôtel Dieu me fait cette confidence : « Dire que j'ai eu ce livre dans les mains. Je ne savais pas la valeur qu'il avait ! ». Voilà la plus-value apportée par le travail des documentalistes et d'historiens du livre quant à la connaissance du patrimoine médical.

3 Association Générale de l'Internat de Lyon



Dessins d'organes découpés trouvés dans une enveloppe glissée dans le livre, avant restauration et remise en place.

CONGRÈS INTERNATIONAL EN HISTOIRE DE LA MÉDECINE, PARIS, 17 NOVEMBRE 2022

Jacqueline Vons

Organisé par le département des enseignements en histoire de la médecine et des maladies de la Faculté de médecine de Paris-cité et le Collège international de recherche en histoire de la médecine et de la santé (CIRHMS), le premier Congrès international en histoire de la médecine a été accueilli par l'Académie nationale de médecine le 17 novembre 2022, dans le grand amphithéâtre.

La séance fut ouverte par un hommage rendu, à l'occasion de ses cent ans, au médecin général Valérie André, première femme nommée médecin inspecteur général du service de santé des armées. La variété des interventions, au nombre d'une vingtaine, a permis d'aborder différents aspects de l'histoire de la médecine, des temps anciens à l'époque contemporaine, des présentations biographiques à l'étude de l'évolution d'une discipline, en lien avec l'histoire des idées et des pratiques. Le public, nombreux, a manifesté sa curiosité et son intérêt pour ce type de manifestation à laquelle certains assistaient pour la première fois ; les modérateurs, Claude Harel et Johan Pallud, avaient mis au point un astucieux système de questions écrites auxquelles l'orateur répondrait ultérieurement individuellement ou sur une plate-forme.

L'intérêt de ce Congrès fut de mettre en lumière les changements majeurs qui se font jour dans la conception actuelle de l'histoire de la médecine. Les interventions ont montré que l'histoire de la médecine n'est plus guère conçue comme un récit déroulant sereinement une histoire du progrès, mais qu'elle est parcourue de questions, d'incertitudes, de remises en cause de connaissances antérieures que l'on croyait acquises, qu'il s'agisse d'observations de cas, de textes ou d'interprétations. Elle a intégré des domaines qui furent longtemps considérés comme lui étant étrangers, la place de la médecine et des médecins dans l'économie et dans la politique d'un pays, ou les liens entre l'histoire des notions et celle des dénominations dans les sciences humaines, par exemple. Des orateurs ont montré la nécessité d'historiciser des pratiques et des faits pour qu'on puisse les penser sans les juger. La place de la psychiatrie et de la philosophie a été soulignée dans une société où les savoirs restent trop souvent fragmentés.

Ce premier Congrès, au sens étymologique du *congressus* comme réunion, était à la fois un prolongement des enseignements du DU et des séminaires de recherche en histoire de la médecine organisés par le CIRHMS et la faculté de médecine Paris Cité, et une promesse, une incitation à poursuivre cette démarche. En ce sens, l'histoire de la médecine est formatrice et justifie sa place dans l'enseignement comme dans la recherche.

Le programme détaillé de la journée, peut être consulté sur le site du CIRHMS :

https://www.cirhms.org/evenements/congres-2022-en-histoire-de-la-medecine-academie-nationale-de-medecine-9177040358277669/

N° SUIVANT

ASPECTS DE LA LA MÉDECINE

EN TOURAINE AU XIXE SIÈCLE

AN. ÆT. XXVIII